

Das Gruppenporträt in der Moderne (1860–1970)

Eine Annäherung

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
der Ludwig-Maximilians-Universität München



Vorgelegt von Franziska Anna Maria Thiess
aus München

2018

Erstgutachter: Prof. Dr. Wolf Tegethoff

Zweitgutachter: Prof. Dr. Ulrich Söding

Datum der mündlichen Prüfung: 8. Februar 2018

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Zum Forschungsstand über das Gruppenporträt	8
3. Das Gruppenporträt – Definition und Abgrenzung	22
3.1. Das Gruppenporträt nach Alois Riegl, 1902	27
3.2. Das Gruppenporträt nach Hans-Jürgen Schwalm, 1990	31
3.3. Neudefinition des Begriffs „Gruppenporträt“	33
4. Untersuchung exemplarischer Gemälde der Moderne	37
4.1. James Tissot, <i>Le Cercle de la rue Royale</i>, 1868	37
4.1.1. Historischer Kontext, Anlass und Auftraggeber	38
4.1.2. Interpretationsansätze – Analyse der Bildkomposition und der Dargestellten ..	41
4.1.3. Umsetzung des Gruppenporträts	48
4.2. Lovis Corinth, <i>Die Logenbrüder</i>, 1898/99	51
4.2.1. Historischer Kontext, Anlass und Auftraggeber	52
4.2.2. Interpretationsansätze – Analyse der Bildkomposition und der Dargestellten ..	55
4.2.3. Umsetzung des Gruppenporträts	58
4.3. Max Ernst, <i>Au rendez-vous des amis</i>, 1922	61
4.3.1. Historischer Kontext, Anlass und Auftraggeber	62
4.3.2. Interpretationsansätze – Analyse der Bildkomposition und der Dargestellten ..	66
4.3.3. Umsetzung des Gruppenporträts	80
4.4 Werner Petzold, <i>Brigade Rose</i>, 1970	83
4.4.1. Historischer Kontext, Anlass und Auftraggeber	84
4.4.2. Interpretationsansätze – Analyse der Bildkomposition und der Dargestellten ..	89
4.4.3. Umsetzung des Gruppenporträts	93
5. Vertiefende Analyse der vier Werke	96
5.1. Handelt es sich bei den Werktiteln um die Formulierung der Künstler oder anderer?	96
5.2. Welche Rolle spielt die Identifizierung der Figuren?	98
5.3. Welcher Hierarchie unterliegen die Figuren?	102

5.4. Welche Rolle spielt die Platzierung der Figuren und deren Wechselbeziehung untereinander?	104
6. Das Gruppenporträt in der Moderne	108
6.1. Zahl der auf einem Gruppenporträt zu vereinigenden Personen	108
6.2. Identifizierung als Bildgegenstand	110
6.3. Freiwilliger Zusammenschluss der Porträtfiguren	116
6.4. Interaktion der Figuren	118
6.5. Individualität versus Kollektivität	121
6.6. Auftraggeber und Intention des Gruppenporträts	124
6.7. Inszenierung von Gemeinschaft	128
7. Zusammenfassung und Fazit.....	132
8. Literaturverzeichnis	137
8.1. Monografien, Aufsätze und Lexikonartikel	137
8.2. Ausstellungskataloge	146
8.3. Bestandskataloge	148
8.4. Internetseiten	148
8.5. Von Wilhelm Bernsdorf erwähnte Bücher	149
9. Abbildungsverzeichnis	150

1. Einleitung

Die gemalte Porträtkunst ist seit der Antike, beispielsweise mit den Mumienporträts aus römischer Zeit (um 100 v. Chr. – um 150 n. Chr.), ein wesentlicher Teil der Kunstgeschichte, nicht zuletzt da diese Form der Malerei verschiedene Betrachtungsweisen und Reflexionen über das menschliche Dasein widerspiegeln.¹ Einen bedeutenden Zweig der Porträtkunst bildet das vielschichtige Genre der Gruppenporträts. Es beansprucht, so Roland Kanz und Norbert Wolf, Anforderungen, die mit denen des Historienbildes vergleichbar sind, denn es bildet wie dieses eine größere Menschengruppe „in einem durchdachten Verhältnis zueinander und in einer übergreifenden Komposition“² repräsentativ ab.

Insbesondere das Gruppenporträt stellt für den Künstler eine Herausforderung dar, denn es möchte die Individualität des Einzelnen und zugleich dessen Gleichrangigkeit innerhalb der Gruppe festhalten.³ Die Auseinandersetzung mit dem Gruppenporträt stellt jedoch auch für den Betrachter und die wissenschaftliche Forschung eine Herausforderung dar. Es zählt einerseits zu den spannendsten Werken in der Kunstgeschichte, ist aber andererseits dem Rezipienten nur schwer zugänglich, sofern ihm zusätzliche Informationen, beispielsweise darüber, welche Personen dargestellt sind, fehlen. Daher überrascht es nicht, dass eine intensive Auseinandersetzung mit diesem Genre Seltenheitswert besitzt. Der heutige Betrachter fühlt sich nicht direkt angesprochen und hinterfragt auch fast nie die Abgebildeten im Einzelnen.⁴ Gruppenporträts sind häufig schwer greifbar, weshalb Überlegungen zu den Figuren laut Stephanie Hauschild meist nicht über die Frage „Sahen die wirklich so aus?“⁵ hinausgehen. Bildbeschriftungen im Rahmen einer Ausstellung geben in der Regel nur Auskunft über den Künstler, informieren jedoch meistens nicht zusätzlich über die dargestellten einzelnen Personen und den Kontext der Werke.

Um die Bedeutung und die Entwicklung des Gruppenporträts besser einordnen zu können, sei zunächst ein kurzer Abriss zur Historie des Genres aufgeführt. Laut Alois Riegl sind Stifterbildnisse, die mit einem religiösen Inhalt verbunden waren, als Vorstufe des Gruppenporträts zu verstehen.⁶ Er führt aus: „[...] wenn wir z.B. auf den Flügeln eines Altarbildes von Memling aus dem Jahre 1479 im Johannesspital zu Brügge je zwei Vorsteher und Vorsteherinnen dargestellt sehen, liegt darin insofern schon eine unzweifelhafte Verwandtschaft mit dem späteren Gruppenporträt, als diese Personen zwar der leiblichen Abstammung nach einander ganz fremd, aber doch zur Durchführung bestimmter Zwecke

¹ Siehe Kanz/Wolf 2008, S. 9; siehe auch Borg 1996, S. 19–21.

² Kanz/Wolf 2008, S. 15.

³ Vgl. Dekiert 2010, S. 9.

⁴ Vgl. Hauschild 2008, S. 8.

⁵ Hauschild 2008, S. 8.

⁶ Siehe Riegl 1997, S. 10.

temporär vereinigt werden.“⁷ Eine Unterscheidung zwischen dem Gruppenporträt des 15. Jahrhunderts und dem späterer Zeit erkennt Riegl deutlich: „Dagegen bleibt noch der wesentliche Unterschied bestehen, daß diese Figuren ohne die geringste, sei es auch nur symbolische Wechselbeziehung, jede im Gefolge ihres privaten Schutzheiligen auftreten und daß ihre gemeinsame Tätigkeit um Gotteslohn, das heißt aus egoistischen Gründen, erfolgte, zu dessen Sicherung ihnen ja auch das gemeinsam gestiftete Bild dienen sollte.“⁸

Nach dieser Ausführung wirft Riegl die Frage auf, warum nicht bereits im 15. Jahrhundert ganze Korporationen ähnlich wie Gruppen in einem Stifterbildnis abgebildet wurden. Der Autor erläutert, dass diese Frage schwer zu beantworten sei, da aufgrund der Zerstörung durch die Bildstürmer und die Verstreuung der wenig erhaltenen altholländischen Gemälde eine Einschätzung schwierig sei.⁹ Gustav Glück, ein Spezialist für altholländische Werke, führt das Gemälde *Das Schicksal der irdischen Überreste des heiligen Johannes des Täufers* (Abb. 1) von Geertgen tot Sint Jans (Gerrit van Haarlem) als eines der ersten erhaltenen holländischen Gruppenporträts auf.¹⁰ Dessen genaues Entstehungsdatum ist nicht genau bestimmt, liegt aber wohl vor 1484.¹¹

Als „offizieller“ Beginn für die Entstehung von Gruppenporträts setzt die Forschung das 16. Jahrhundert an, ohne sich jedoch auf eine genaue Jahresangabe festzulegen. Vorwiegend in den Niederlanden trat das Genre in Erscheinung und fand von dort aus seine Verbreitung.¹² Gruppenporträts, die Offiziere von Schützenkompanien, Vorsteher von Handwerkszünften und Regenten wohltätiger Einrichtungen zeigten, wurden zu besonderen Anlässen, beispielsweise beim Ausscheiden von Amtsträgern aus dem Dienst, in Auftrag gegeben.¹³ Die oftmals monumentalen Formate fanden ihren Platz zur Erinnerung an die gemeinsame Arbeit in Repräsentationsräumen wie Versammlungssälen der Zünfte oder in einer karitativen Einrichtung, wo sie Besuchern die Möglichkeit gaben, die Personen zu identifizieren und zu bewundern.¹⁴ Im 16. Jahrhundert basierten die niederländischen Gruppenporträts auf Versammlungen von männlichen Amtsträgern. Dabei handelte es sich um „die Darstellung einer freiwilligen Korporation aus selbständigen, unabhängigen Individuen“¹⁵, welche sich für einen bestimmten Zweck zu einem Bund zusammenschlossen und auch als dieser aufgefasst werden wollten, beispielsweise Ärzte, welche sich der Medizin verschrieben hatten. Ferner entstanden Schützenstücke, in denen sich die

⁷ Riegl 1997, S. 10.

⁸ Ebd., S. 10.

⁹ Siehe Riegl 1997, S. 10.

¹⁰ Siehe Glück 1928, S. 44.

¹¹ Siehe Riegl 1997, S. 10.

¹² Vgl. von Hülsen-Esch 2006, S. 354.

¹³ Vgl. Dekiert 2010, S. 27.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 7; siehe auch Kanz/Wolf 2008, S. 16.

¹⁵ Siehe Riegl 1997, S. 3.

Mitglieder einer Schützengilde präsentierten, und Gruppendarstellungen, die mehrere Vorsteher einer Berufsgilde zeigen. In diesen Werken fand das Selbstbewusstsein der herrschenden Bürgerschicht seine angemessene Repräsentationsform.¹⁶

Seinen Höhepunkt erfuhr das Gruppenporträt in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, als der in der Stadt ansässige Adel seinen Wert für die eigene Repräsentation entdeckte und sich zunehmend porträtierten ließ. Von da an etablierte es sich zu einer anerkannten Bildgattung. Jeder, der über die erforderlichen finanziellen Mittel verfügte, konnte und wollte sich malen lassen.¹⁷

Die Auftraggeber kamen damals zunächst aus Kreisen der ökonomisch privilegierteren aristokratischen oder klerikalen Gesellschaft.¹⁸ Die Niederlande waren zum damaligen Zeitpunkt aufgrund ihres weltweiten Handels die wichtigste Wirtschaftsmacht in Europa, das spiegelte sich auch in der kulturellen Blüte wie beispielsweise in den Gruppenporträts wider.¹⁹ Alleine auf den niederländischen Maler Frans Hals (1580–1666) gehen fünf Schützenstücke zurück. Auch Rembrandt (1606–1669) war in diesem Genre besonders aktiv und schuf im 17. Jahrhundert seine berühmten Gruppenporträts, zum Beispiel *Die Anatomiestunde des Dr. Nicolaes Tulp* (Abb. 2) aus dem Jahre 1632, das Schützenstück *Die Nachtwache* von 1642 (Abb. 3) oder die Darstellung mehrerer Vorsteher einer Gilde wie bei *Die Tuchmeister der Amsterdamer Tuchfärbergilde*, auch bekannt unter dem Titel *De Staalmeesters* (Abb. 4) aus dem Jahre 1662.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts hielt die Beliebtheit von Gruppenporträts an. Die Aristokratie besaß unangefochten Macht und Reichtum und wollte beides auch in ihren Selbstdarstellungen reflektiert wissen. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts jedoch waren die Gruppenporträts in Europa nicht mehr eng an den Klerus und den Adel als Auftraggeber gebunden, es kam das gehobene Großbürgertum hinzu.²⁰ Diese Entwicklung ging darauf zurück, dass das Bürgertum durch den Zugang zum Merkantilismus (Frühkapitalismus) mehr Wohlstand erwirtschaften konnte und so ein gesteigertes Selbstbewusstsein erlangte.²¹ Aufgrund der vermehrten finanziellen Einnahmen konnte sich das Großbürgertum nun leisten, einen erstklassigen Künstler zu beauftragen. Der Wunsch, sich selbst verewigen zu lassen, diente nicht nur dazu, den neu erlangten Reichtum zur Schau zu stellen, sondern sollte auch zum Ausdruck bringen, dass sich das Großbürgertum immer weniger der aristokratischen Klasse unterordnete. Kanz und Wolf weisen darauf hin, dass „die Wende

¹⁶ Siehe Dekiert 2010, S. 27.

¹⁷ Vgl. Kanz/Wolf 2008, S. 9.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 15; siehe auch Hugger 2012, S. 6.

¹⁹ Vgl. Winzer 1980, S. 529.

²⁰ Vgl. Kanz/Wolf 2008, S. 9.

²¹ Vgl. Winzer 1980, S. 567.

vom 18. zum 19. Jahrhundert oft als Zeit des Übergangs von aristokratischen zu bürgerlichen Porträtformen angesehen“ wird.²² Allerdings sollten die Bildtypen und die Inszenierungen noch weit bis in die Moderne des 20. Jahrhunderts hinein unverändert bleiben.²³ Denn auch die gemalten Gruppenporträts des 19. Jahrhunderts greifen auf die bewährten Muster und Posen vergangener Präsentationen zurück.²⁴

Das Ziel der vorliegenden Arbeit mit dem Fokus auf dem Gruppenporträt in der Moderne besteht einerseits darin, einen besseren Zugang zu dem Genre zu ermöglichen, denn es herrschte in der Forschung bislang keinerlei Einigkeit hinsichtlich einer Definition von Gruppenporträts und auch nicht über die Herangehensweise an sie. Andererseits möchte sie einen unverstellten Blick auf ungewöhnliche Details in der Komposition, in der Platzierung der Porträtierten und auch in der Interaktion der Figuren richten.

Der Einstieg in das Genre der Gruppenporträts soll mithilfe einer Analyse von verschiedenen Aspekten, welche zum Verständnis der Gemälde beitragen, ermöglicht werden. Der Schwerpunkt liegt dabei auf dem Gruppenporträt in der Moderne um 1860 bis 1970.

Zur Bedeutung des Begriffs „Moderne“ existieren in der kunsthistorischen Forschung unterschiedliche Konzepte. So setzen einige Vorhaben den Begriff Moderne mit der Neuzeit gleich, während für andere die Moderne mit der Wende ins 19. Jahrhundert beginnt. So nennt beispielsweise das Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft den Zeitraum um 1800 als Beginn der modernen Ära.²⁵ Als Begründung führt Ulrich Pfisterer auf, dass zu dieser Zeitspanne einige gesellschaftliche und künstlerische Umbrüche stattgefunden haben. Die Aufgabe der kirchlichen Repräsentation tritt in den Hintergrund, um der Kunst eine neue Freiheit und Selbstständigkeit zu ermöglichen. Dies spiegelt sich auch im Auftragswesen wieder. Es treten nicht mehr vorwiegend Kirche und Staat als Auftraggeber auf, sondern die bürgerliche Schicht etabliert sich zunehmend als Käufer.²⁶ Auch die bis dato geltende Gattungshierarchie löst sich und die Kunst entwickelt neue Motive und Darstellungsweisen.²⁷ Die Geschichte des Begriffs lässt sich jedoch wesentlich weiter zurückverfolgen. Schon Ende des 5. Jahrhunderts tauchte der Begriff auf, und dient dazu das Vergangene vom Gegenwärtigen abzugrenzen.²⁸

Die vorliegende Arbeit schließt sich den Darlegungen des Metzler-Lexikons an, und versteht unter dem Terminus „Moderne“ keinen Stillbegriff, sondern vielmehr eine fortschrittliche

²² Vgl. Kanz/Wolf 2008, S. 9.

²³ Vgl. ebd., S. 9.

²⁴ Vgl. ebd., S. 9.

²⁵ Siehe Moderne, in: Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe, 2. Auflage, Stuttgart 2011, S. 289.

²⁶ Siehe ebd., S. 289.

²⁷ Siehe ebd., S. 289.

²⁸ Siehe ebd., S. 289.

Geisteshaltung.²⁹ So möchte der Titel „Das Gruppenporträt der Moderne“ das Augenmerk auf die oben genannten Veränderungen und die neu aufkommenden Stilrichtungen ab Mitte des 19. Jahrhunderts lenken. Um Klarheit hinsichtlich der hier untersuchten Periode zu schaffen, wurde die zeitliche Begrenzung von 1860 bis 1970 ergänzend hinzugefügt.

Hierfür wurden mehr oder weniger prominente Gruppenporträts aus der abendländischen Malerei exemplarisch ausgewählt. Dabei besteht jedoch nicht der Anspruch, eine vollständige Historie des Genres oder einen Überblick aller Werke, die es umfasst, zu liefern. Dies würde den Rahmen dieser Untersuchung sprengen. Unberücksichtigt müssen in diesem Zusammenhang auch Werke der Plastik und des Reliefs bleiben, also Bildnisse in dreidimensionaler Ausführung, ebenso wie Gruppenporträts in der Fotografie und in der Wandmalerei.

Es findet jedoch nicht nur im Hinblick auf die Gattung eine Eingrenzung des Themas statt, sondern es muss auch eine Unterscheidung zwischen den verschiedenen Darstellungsformen innerhalb des Genres erfolgen. So entfällt das Familienbildnis für die hier vorgesehene Untersuchung, da Familiendarstellungen anderer Kriterien bedürfen, um sie zu untersuchen. Zwar kann der Ansicht, wie sie Riegl im 19. Jahrhundert vertritt, Familienbildnisse seien keine Gruppenporträts, weil es sich bei ihnen aufgrund der Wesensgleichheit der Familienmitglieder um keine künstlerische Herausforderung handele, nicht unbedingt zugestimmt werden. Eine ausführliche Erklärung dazu ist im Verlauf der Arbeit in Kapitel 3.1 zu finden. Dennoch entfällt das Familienporträt, allerdings lediglich aus Gründen des Umfangs der vorgesehenen Arbeit.

Riegl differenziert zudem zwischen dem Freundschaftsbildnis und dem Gruppenporträt. Er begründet dies damit, dass die Dargestellten in einem Freundschaftsbildnis nur aufgrund ihrer naturgegebenen Sympathie füreinander unweigerlich als Gruppe in Erscheinung treten.³⁰ Dies sei bei Gruppenporträts nicht der Fall, so der Kunsthistoriker, da hier das Kollektiv aus selbstständigen Einzelwesen bestehe, die sich zu einem bestimmten Zweck vereint haben.³¹ Ferner begründet er mit demselben Argument wie beim Familienbildnis, dass die Abgebildeten in Freundschaftsbildnissen eine gewisse Wesensgleichheit mit sich bringen und daher keine künstlerische Herausforderung darstellen. Daher bezieht die folgende Untersuchung das Freundschaftsbildnis mit ein.

Über Gruppenporträts der Moderne liegen kaum übergreifende Untersuchungen vor. Diese Situation und die spannende Frage, wie sich in Gruppenporträts das Individuum zur Gruppe

²⁹ Vgl. Jahn/Lieb 2008, S. 566.

³⁰ Siehe Riegl 1997, S. 2.

³¹ Siehe ebd., S. 2.

verhält und wie sich seine Darstellung im Laufe der Zeit entwickelt, weckten das Interesse, dieses Genre zu analysieren.

Ferner regte das Fehlen einer zeitgemäßen Definition des Gruppenporträts zur Entstehung der folgenden Untersuchung an. Die Schließung dieser Lücke ermöglicht eine neue Sichtweise auf das Gruppenporträt in der Moderne, um bekannte und weniger bekannte Werke in einem erweiterten Kontext zu sehen und zueinander in Beziehung zu setzen.³²

Folgende Fragen sind für die Untersuchung relevant: Welche Forschungsbeiträge trugen bisher maßgeblich zum Verständnis des Gruppenporträts bei? Wie sieht die Rezeption des Gruppenporträts seit 1850 aus? Welche Definitionen des Begriffs „Gruppenporträt“ existieren in der kunsthistorischen Forschung und wie kann eine zeitgemäße Begriffsklärung für das Gruppenporträt der Moderne lauten? Welche Intention beabsichtigen Gruppenporträts? Welche Aspekte spielen bei der Interpretation von Gruppenporträts der Moderne eine Rolle? Inwiefern gewährleisteten die Maler die Identifizierung der Porträtierten in Gruppenporträts? Welche Faktoren verdeutlichen ein Verhältnis zwischen den Dargestellten im Gemälde und machen es erkennbar? Wird die Individualität völlig aufgelöst oder lediglich der Gruppe untergeordnet? Inwiefern spielt der Auftraggeber eine Rolle bei der Entstehung des Gruppenporträts? Um welche Art von Gemeinschaft handelt es sich?

Zunächst ist es erforderlich, als Grundlage für diese Arbeit zu klären, welche Kriterien zutreffen müssen, um von einem Gruppenporträt zu sprechen, und welche Ansichten die kunsthistorische Forschung diesbezüglich vertritt. Es existieren nur unschlüssige Definitionen für das Gruppenporträt. An erster Stelle sei die Beschreibung in der berühmten Studie *Das holländische Gruppenporträt* (1902) von Riegl genannt: „Das Charakteristische des Gruppenporträts ist die Mehrzahl der in ein Bild vereinigten Porträtfiguren, wodurch es zum Einzelporträt in Gegensatz tritt“.³³ Diese Erklärung erscheint heute unvollständig, weil sie sich allein auf die Anzahl der Figuren konzentriert. Solche Definitionsversuche sind keine Seltenheit.

Vergleicht man die bestehenden, mitunter vage formulierten Erklärungen miteinander, sind sich alle Stimmen einig, dass das Gruppenporträt durch die Präsenz einer Mehrzahl bestimmter Figuren, die im Zentrum einer Rahmenhandlung stehen, bestimmt ist. Ab welcher Figurenanzahl von einem Gruppenporträt gesprochen werden darf, lassen die Ausführungen hingegen offen. Auch eine konkrete Angabe, ab welcher Anzahl nicht mehr von einem Gruppenporträt die Rede sein kann, wird bewusst umgangen. Fragen, inwiefern eine

³² Im Folgenden ist einerseits von „Figuren“ und andererseits von „Personen“ die Rede. Bei den Personen handelt es sich um die real existierenden Menschen, die porträtiert wurden, während sich die Figuren auf die gemalte Darstellung der Personen beziehen.

³³ Riegl 1997, S. 2.

Identifizierung der Figuren in einem Gruppenporträt gewährleistet sein muss und ob die Porträtierten für das Gruppenporträt freiwillig zusammenkommen müssen, bleiben ebenfalls unbeantwortet. Die Verwendung des Begriffs „Freiwilligkeit“ geht in diesem Kontext auf Riegl zurück, da er in seiner Untersuchung das ungezwungene Zusammenkommen der Dargestellten zur Bedingung für das holländische Gruppenporträt macht.³⁴

Im Folgenden wird ferner untersucht, welches Verhältnis die dargestellten Personen untereinander einst pflegten und inwiefern ihre Figuren es durch Interaktion und Intimität im Gemälde zum Ausdruck bringen. Zu beobachten ist außerdem, dass die Definitionen des Gruppenporträts selten das Spannungsverhältnis zwischen der Präsentation des Einzelnen und der Darstellung einer Gruppe als Kollektiv thematisieren. Die Rolle des Auftraggebers fand bislang so gut wie keine Erwähnung.

Eine tiefergehende Auseinandersetzung mit dem Gruppenporträt besitzt Seltenheitswert, weswegen im Laufe dieser Untersuchung eine zeitgemäße Neudefinition des Gruppenporträts formuliert wird. Dafür stellen die Ausführungen von Alois Riegl sowie von Hans-Jürgen Schwalm die Basis dar.³⁵

In fünf Kapiteln wird das Genre Gruppenporträt beleuchtet: Nach einer Einführung in die Thematik folgt im zweiten Kapitel „Zum Forschungsstand über das Gruppenporträt“ nicht nur ein Überblick der bestehenden Literatur zum Thema, sondern wird die damit verbundene Rezeption des Gruppenporträts in der Vergangenheit vorgestellt. Das dritte Kapitel „Das Gruppenporträt – Definition und Abgrenzung“ geht auf Riegls und Schwalms Versuch einer Erklärung ein und gipfelt in der Formulierung einer neuen Definition des Gruppenporträts. Das folgende Kapitel „Untersuchung exemplarischer Gemälde der Moderne“ stellt vier Gruppenporträts aus dem Zeitraum um 1860 bis 1970 vor und erörtert ihre verschiedenen Darstellungsformen: zwei Vereinsdarstellungen, ein Künstlergruppenporträt sowie das Bildnis einer Arbeitergruppe. Das fünfte Kapitel nimmt eine vertiefende Analyse der vier beispielhaft ausgewählten Gruppenporträts vor. Hier werden verschiedene Gesichtspunkte, zum Beispiel inwiefern es sich bei den Werktiteln um Formulierungen der Künstler oder anderer handelt, diskutiert. Das vorletzte Kapitel diskutiert verschiedene Aspekte zur Analyse des Gruppenporträts der Moderne: die Anzahl der Figuren, die Identifizierung der Figuren, die freiwillige oder vorgegebene Zusammensetzung der Gruppe, die Interaktion bzw. Intimität zwischen den Porträtierten, das Spannungsverhältnis zwischen Individualität und Kollektivität sowie die Rolle des Auftraggebers und die Inszenierung einer Gemeinschaft. Abschließend erfolgen eine Zusammenfassung und eine Formulierung des Fazits.

³⁴ Vgl. ebd., S. 2.

³⁵ Siehe Riegl 1997, siehe auch Schwalm 1990.

2. Zum Forschungsstand über das Gruppenporträt

Gruppenporträts lassen sich aufgrund ihrer Vielfalt nur schwer einem bestimmten Genre zuordnen, weswegen die Forschung sie bislang nicht in der verdienten Tiefe betrachtet haben mag. Die meisten diesbezüglichen Untersuchungen stellen das Gruppenporträt als „Nebenprodukt“ des Einzelporträts dar und begnügen sich damit, die Figuren zu identifizieren, um dann anhand der Identität der dargestellten Personen die Intention des Werks zu erforschen. Ihnen dient die Anzahl der Figuren dazu, zwischen einem Einzel-, Doppel- oder Gruppenporträt zu differenzieren. Dabei gehen sie jedoch auf keine weiteren Charakteristika, die die Vielschichtigkeit eines Gruppenporträts ausmachen, ein.

Claus Volkenandt erwähnt in seinem Buch *Rembrandt – Anatomie eines Bildes* (2004), dass zu Lebzeiten Rembrandts (1606–1669) das Gruppenporträt in der kunsttheoretischen Literatur der Niederlande keinerlei Erwähnung fand.³⁶ Dies mag durchaus verwundern, da insbesondere im 16. und 17. Jahrhundert, der Blütezeit des Gruppenporträts, dieses eine hohe Verbreitung erfuhr. Karel van Mander (1584–1606) nannte einzelne Gruppenporträts in seinem „Schilder-Boeck“ aus dem Jahre 1604 beispielsweise – wenn überhaupt – nur in Form von ausführlichen Bildbeschreibungen, sofern sie für die Biografien der niederländischen und deutschen Maler relevant waren. Dann diskutierte er sie „im Blick auf Fragen einer angemessenen Figurenanordnung im Sinne allgemeiner Dekorumsregeln“³⁷. Volkenandt stellt zudem fest, dass das Genre im 17. Jahrhundert noch nicht einmal eine eigene Bezeichnung besaß und somit „namenlos“ war.³⁸ Noch im 18. Jahrhundert galt die Betrachtung der Gruppenporträts als Randgebiet der kunsthistorischen Wissenschaft.

Die gattungstheoretische Auseinandersetzung mit dem Gruppenporträt ruhte bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, als die Wiederentdeckung der niederländischen Malerei ein erstes Interesse weckte. Carel Vosmaer (1826–1888)³⁹, Wilhelm Lübke (1826–1893)⁴⁰ und insbesondere Herman Riegel (1834–1900)⁴¹ hatten sich bereits vor Alois Riegl (1858–1905) mit der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts auseinandergesetzt. Riegel publizierte 1882 seinen Aufsatz „Geschichte der Schutter- und Regentenstücke“.⁴² Wie zuvor Lübke ist Riegel der Auffassung, dass dieses Genre sich von den mittelalterlichen

³⁶ Siehe Volkenandt 2004, S. 158.

³⁷ Volkenandt 2004, S. 159.

³⁸ Siehe Volkenandt 2004, S. 159.

³⁹ Vosmaer 1873, S. 12–22.

⁴⁰ Lübke 1876, S. 1–27.

⁴¹ Riegel 1882, S. 105–162.

⁴² Ebd., S. 105–162.

Stifterbildnissen des 16. Jahrhunderts ausgehend entwickelte, um „die Bildnisse selbst zum alleinigen Zweck und Inhalt der Darstellung zu machen“⁴³.

Riegel argumentiert, dass sich die Kunst durch den Calvinismus „entkirchlichte“, was wiederum den Prozess der Verweltlichung beschleunigte. Er schreibt: „Aber nach Einführung der Reformation in den nördlichen Niederlanden und dem Beginn der politischen Kämpfe wurde die Sitte daselbst natürlich ganz und gar eine weltliche; als solche nahm sie eine neue Wendung und schon seit der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts einen umfassenden Aufschwung.“⁴⁴ Der damit verbundene Aufschwung des Genres, insbesondere der des Schützenstücks, steht für Riegel in direkter Verbindung zur stark reduzierten militärischen Funktion der Schützengilden, die nunmehr eine gesellschaftliche Rolle übernahmen. Er führt aus: „Während der Zeit ihrer Blüthe traten die Schützengilden zu der national sich entfaltenden Kunst Holland's in ein nahes und sehr bedeutsames Verhältnis, dem wir die sogenannten Schützenstücke oder Schutterstukken verdanken“⁴⁵. So reflektieren für den Kunsthistoriker die Schützenbilder wie schon für Lübke das Verhältnis zwischen nationaler Geschichte und nationaler Kunst.⁴⁶ Er sieht in dieser engen Verbindung die Rechtfertigung, „auf die Geschichte dieser Kunstwerke hier etwas näher einzugehen“⁴⁷.

Riegel diskutiert die Anforderungen, welche mit der Gestaltung der Schützenstücke einhergeht und liefert sogar eine kleine Definition: „Unter diesen Schützenstücken versteht man Gemälde, welche eine größere oder geringere Zahl von Schützen darstellen.“⁴⁸ Wie bereits erwähnt diente im Wesentlichen die Anzahl der Dargestellten in der Forschung dazu, das Gruppenporträt von einem Einzelporträt abzugrenzen. Die Untersuchung der Schützenstücke basiert bei Riegel wie schon bei Lübke auf der Analyse der einzelnen Porträts sowie der Anordnung der Porträtfiguren innerhalb der Gruppe. Folglich spricht er davon, dass jeder Abgebildete „voll zu seinem Rechte und zur Geltung“⁴⁹ kommen soll.

Nach diesem kurzen Einblick in die Studie Riegels sei verdeutlicht, dass erst der ausführliche Aufsatz von Alois Riegl, der im Folgenden erörtert wird, eine größere Aufmerksamkeit auf die Thematik lenkte. Nachdem Riegls Untersuchung der niederländischen Gruppenporträts, folgten weitere Publikationen von anderen Autoren, welche das wechselseitige Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Gruppe anhand unterschiedlicher Epochen zum Gegenstand hatten.

⁴³ Riegel 1882, S. 117; siehe auch Lübke 1876, S. 2–3.

⁴⁴ Riegel 1882, S. 117.

⁴⁵ Ebd., S. 116.

⁴⁶ Siehe Lübke 1876, S. 2–3; siehe auch Riegel 1882, S. 122–123.

⁴⁷ Riegel 1882, S. 116.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Riegel 1882, S. 128.

Der bereits erwähnte Aufsatz „Das holländische Gruppenporträt“ (1902) von Alois Riegl wurde für die Betrachtung der Gattung wegweisend und ist nach wie vor lesenswert.⁵⁰ Sein Ansatz beinhaltet nicht nur erstmals eine Begriffsklärung des Gruppenporträts, sondern fügt sie in ein umfangreiches kulturelles und teilweise politisches Bedeutungsfeld ein.⁵¹

Riegls Interesse an holländischen Gruppenporträts erstaunte sein wissenschaftliches Umfeld zuerst, da er eigentlich über spätantike und mittelalterliche Kunst forschte. Doch er war mit der niederländischen Malerei der Neuzeit vertraut, da er bereits an der Universität Wien die Kunst der Neuzeit – Renaissance, Barock, spanische Malerei – unterrichtet hatte. Vorwiegend in den Jahren von 1895 bis 1902 hatte er sich nahezu jährlich in seinen Vorlesungen der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts gewidmet.⁵²

Riegl war der Erste, der über das niederländische Gruppenporträt eine eigene Studie veröffentlichte. Dabei fokussierte er sich unter anderem auf die Gemälde von berühmten Künstlerpersönlichkeiten wie Hals und Rembrandt. Außerdem beschäftigte er sich mit Auftragswerken von weniger bekannten Meistern, deren Werke sich oft noch an ihrem ursprünglichen Ort der Aufhängung wie Rathäusern oder Hospitälern befanden. Im 16. und 17. Jahrhundert waren hauptsächlich Schützen- und Ärztevereinigungen sowie Kaufmannsgilden bestrebt, ihre Vertreter in Gruppenporträts darstellen zu lassen und in entsprechendem meist öffentlichen Rahmen zu präsentieren.

Riegl sieht in dem Gruppenporträt eine niederländische Besonderheit, da es sich um einen Zusammenschluss von eigenständigen Figuren handelt, welche sich für einen bestimmten gemeinsamen Zweck freiwillig zusammenfinden, um sich porträtieren zu lassen. Daher erläutert er in seinen Ausführungen dazu sowohl eine allgemein gefasste Definition des Gruppenporträts als auch eine landesspezifische Ausführung. Den allgemeinen Begriff des Genres fasst er in einem Satz zusammen: „Das Charakteristische des Gruppenporträts ist die Mehrzahl der in einem Bild vereinigten Porträtfiguren, wodurch es zum Einzelporträt in Gegensatz tritt.“⁵³

Des Weiteren versucht Riegl, das Genre Gruppenporträt einzugrenzen. So klammert er sowohl das Familienporträt als auch das Freundschaftsbildnis aus verschiedenen Gründen aus, welche im weiteren Verlauf der Arbeit diskutiert werden.

Bei den niederländischen Gruppenporträts handele es sich im Unterschied zu den Familien- und Freundschaftsbildnissen um „die Darstellung einer freiwilligen Korporation aus

⁵⁰ Riegl 1997.

⁵¹ Vgl. Vasold 2010, S. 39.

⁵² Vgl. ebd., S. 37.

⁵³ Siehe Riegl 1997, S. 2.

selbständigen, unabhängigen Individuen“⁵⁴, welche sich für einen bestimmten Zweck zu einer Korporation zusammenschließen und als diese aufgefasst werden wollten.⁵⁵ Riegl betont dabei, dass „eine Korporation, deren einzelne Mitglieder zugunsten eines gemeinsamen zu erreichenden, praktischen-irdischen und dabei gemeinnützigen Zweckes ein Stück ihrer Individualität und ihrer Selbstbestimmungsrechts preisgaben“.⁵⁶ Folglich müsse auf der einen Seite der Charakter der Gruppe und auf der anderen Seite die Eigenständigkeit des Einzelnen in einem Gruppenporträt bewahrt werden.

Damit hat Riegl als Erster die Kriterien für das Genre festgelegt und sieht anhand der niederländischen Gruppenporträts seine Definition bestätigt. Zugleich offenbart er aber auch, welche besondere künstlerische Herausforderung das Gruppenporträt für den Maler seinerzeit bedeutet haben musste: einerseits die Individualität in den Porträts der Figuren zu zeigen, andererseits sie alle einer Einheit zu unterwerfen, was nur auf Kosten der Individualität funktionierte.⁵⁷

Riegl arbeitet in seiner Analyse erhebliche Unterschiede zwischen den Gruppenporträts niederländischer und italienischer Maler heraus. Dabei fällt ihm auf, dass die Italiener die Figuren meistens in Kontakt zueinander stehend zeigen und sie alle Teil einer bestimmten Handlung sind. Die Niederländer hingegen reihten die Figuren ohne Kontakt zueinander auf, indem diese ihre Aufmerksamkeit weniger den anderen Gruppenmitgliedern schenkten, sondern dem betrachtendem Subjekt vor dem Bild. Diesen Unterschied fasst Riegl als eine Problematik des Ausgleichs zwischen „Koordination“ und „Subordination“ auf.⁵⁸ Er meint damit die Gratwanderung des Künstlers, die individuelle Darstellung der Einzelporträts zu koordinieren und gleichzeitig die Figuren einer gemeinsamen, sie zu einer Einheit zusammenfassend Handlung unterzuordnen.

Er definiert den Versuch, zwischen Koordination und Subordination auszugleichen, als den, der das Verhältnis zwischen äußerer und innerer Einheit betrifft. Unter dem Begriff „äußere Einheit“ versteht Riegl die Verbindung der Porträtierten „mit dem (in Mehrzahl gedachten) Beschauer außerhalb des Bildes“, während er in der „inneren Einheit“ „eine innerbildliche szenische Beziehung der Porträtierten untereinander“ erkennt.⁵⁹ Insofern ist die „äußere Einheit“ ein Element der Koordination, während die „innere Einheit“ ein Element der Subordination ist. Das wechselseitige Verhältnis dieser Faktoren sieht Riegl insbesondere bei Rembrandts Gruppenporträts, speziell im Gemälde der *Staalmeesters* (1662),

⁵⁴ Siehe Riegl 1997, S. 3.

⁵⁵ Siehe ebd., S. 2.

⁵⁶ Siehe ebd., S. 47.

⁵⁷ Vgl. Rosenauer 1997, S. 6.

⁵⁸ Siehe Riegl 1997, S. 18-34.

⁵⁹ Schumacher 1979, S. 22.

verwirklicht, und betont, die Hinwendung der Figuren zum Betrachter sei ein charakteristisches Merkmal der niederländischen Gruppenporträtmalerei; er sehe diese Hinwendung als unverzichtbare Möglichkeit des Genres an, mit dem Betrachter zu kommunizieren.⁶⁰

Schwalm, Schumacher und Beenken beziehen sich alle auf Riegls Abhandlung, in der das Gruppenporträt zu einer niederländischen Besonderheit erklärt wird. Daher sei an dieser Stelle auf Hans-Jürgen Schwalm's wertvolle Publikation *Individuum und Gruppe – Gruppenbilder des 20. Jahrhunderts* eingegangen, welche er 1990 als seine Dissertation veröffentlichte.⁶¹ Sie befasst sich mit modernen Gruppenporträts, in denen besonders die Selbstinszenierung des Künstlers im Kreise seiner Freunde, welche nicht unbedingt auch Künstler sein müssen, im Vordergrund steht.

Schwalm's Intention zielt darauf, das Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Gruppe anhand von Parametern – die Gruppe als Zitat, als Modell und als Montage – visuell sowie psychologisch fassbar zu machen. Eine Erläuterung seiner Kategorien folgt in Kapitel 3.2 im Detail. Schwalm zeigt anhand der von ihm zugrunde gelegten Kategorisierung auf, wie die Gruppe als „gesellschaftliches Gesamtsubjekt“ funktioniert und wie es Künstlern gelingt, jeden Dargestellten in seinem individuellen Auftreten zu würdigen, aber zugleich eine kollektive Identität der Gruppe zu vermitteln.⁶²

Dennoch stehe, so Schwalm, „die Gruppe als Forum kollektiven Tuns“ im Vordergrund, denn wenn sich ein Kollektiv porträtieren lasse, existiere diese Zusammengehörigkeit über den Jetzt-Moment hinaus und verkörpere somit einen programmatischen Auftritt.⁶³ Ferner erörtert er, wie sich das Individuum erst durch die Gruppe und ihre Präsentation vor der Außenwelt in seiner gesellschaftlichen Identität bestätigt fühle. Die einzelne Figur nehme sich zugunsten der Gruppe zurück, um sich gleichzeitig in ihr entfalten zu können.⁶⁴

Ulrich Schumacher hat sich mit dem Gruppenporträt im Kontext der französischen Kunsttheorie und im Medium der Fotografie auseinandergesetzt.⁶⁵

Bevor allerdings auf seinen Aufsatz eingegangen wird, sei vorweg in einem kurzen Exkurs erwähnt, wie sich Mitte des 19. Jahrhunderts die Fotografie in Bezug auf die Darstellung von Gruppen neben der Malerei entwickelte. Anfangs widmete sie sich zunächst vorwiegend dem Einzelporträt. Fotografien von Gruppen stellten zu diesem Zeitpunkt letztlich nur viele

⁶⁰ Siehe Riegl 1997, S. 275–287.

⁶¹ Schwalm 1990.

⁶² Siehe ebd., S. 11.

⁶³ Siehe Schwalm 1990, S. 8.

⁶⁴ Siehe ebd.

⁶⁵ Schumacher 1979, S. 19–61.

aneinandergereihte Porträts, meistens vor einem dekorativen eigenwilligen Hintergrund, dar.⁶⁶ Das fotografierte Gruppenporträt wurde schließlich zu einer gesellschaftlich geschätzten Leistung. Zu den Auftraggebern von Gemälden aus Adel, Klerus und Bürgertum kamen mehr und mehr private Auftraggeber mit kleinerem Budget hinzu.⁶⁷ So wurde das Gruppenporträt immer breiteren Schichten zugänglich: Etwa bei Vereinigungen wie studentische Verbindungen, Handwerkerkreise oder einfach Freunde ließen sich gemeinsam fotografieren. Daher reflektieren Aufnahmen dieser Art nicht nur das neue gesellschaftliche Bewusstsein, sondern auch die jeweiligen gesellschaftlichen Werte und das Zugehörigkeitsgefühl zu einer gesellschaftlichen Schicht. Die Darstellung verschiedener sozialer Klassen wurde zwar auch aufgrund des Aufkommens der Fotografie vielfältiger, aber „nichtsdetrotz existieren die seit langem etablierten Posen und Haltungen im gesellschaftlichen Rollenverhalten noch bis heute“.⁶⁸

Das Aufkommen der Fotografie bedeutete auch für Maler von Gruppenporträts im 19. und 20. Jahrhundert Veränderungen, und zwar vor allem in Bezug auf die Auftragslage, da von nun an das herkömmliche Medium der Malerei und das neuartige Medium der Fotografie im Wettbewerb zueinander standen. Die Forschung spricht sogar von einer Krise in der Porträtmalerei.⁶⁹ So wandten sich die einen Künstler wegen ausbleibender Aufträge ganz von der Malerei ab, während andere die Fotografie in ihren schöpferischen Prozess integrierten. Sie nutzten Fotografien als Vorlagen für ihre gemalten Gruppenporträts. Denn die Anfertigung einer Fotografie war sowohl für das Modell also auch für den Künstler zeitsparender, da keine langwierigen Sitzungen mehr erforderlich waren. Aufgrund dieser Veränderungen entwickelte sich die Herstellung von gemalten Gruppenporträts ab Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer Besonderheit, da sich die Gesellschaft zunehmend in Fotografien verewigen ließ.

Schumacher stellt in seinem 1979 erschienenen Beitrag „Gruppenporträt und Genrebild: zur Bedeutung der Photographie für die französische Malerei des 19. Jahrhunderts“⁷⁰ fest, dass die kunstgeschichtliche Literatur dem Genre des Gruppenporträts im 19. Jahrhundert kaum Bedeutung beigemessen hat.⁷¹ Er stimmt Eduard Hüttingers Aussage zu: „Gruppenbildnisse, die Korporationen oder Verbände von gesellschaftlichen Vereinigungen darstellen, somit eine Bildgattung, die im Barock, zumal in Holland, ihre Blütezeit erlebt hatte, gibt es im neunzehnten Jahrhundert nicht mehr, wenigstens nicht solche von künstlerischem Rang.“⁷²

⁶⁶ Siehe Hugger 2012, S. 6.

⁶⁷ Siehe ebd.

⁶⁸ Kanz/Wolf 2008, S. 9.

⁶⁹ Siehe Belting 2013, S. 8.

⁷⁰ Schumacher 1979, S. 19–61.

⁷¹ Siehe ebd., S. 19.

⁷² Zit. nach Hüttinger 1984, S. 24; siehe in: Schumacher 1979, S. 19.

Schumacher zieht außerdem Hermann Beenken heran, der in seiner Abhandlung über das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst eine ähnliche Ansicht wie Hüttinger vertritt, indem Beenken schreibt, dass „Bildnisse von Korporationen und Vorständen, wenigstens solche von künstlerisch hohen Range, wie es Meisterwerke der Holländer im 17. Jahrhundert gewesen waren, in den Jahrzehnten nach 1800 kaum noch gemalt worden sind“.⁷³

Schumacher geht von einer allgemeinen Definition des Gruppenporträts aus, so wie es schon vor Riegls Erläuterungen in der französischen Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts der Fall war.⁷⁴ Er diskutiert, inwiefern sich die aufkommende Fotografie an den französischen Gruppenporträts des 19. Jahrhunderts orientierte und welchen Einfluss die niederländische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts auf die Entstehung der Gruppenporträts ausübte.

Zunächst geht Schumacher auf Riegls Thesen zum niederländischen Gruppenporträt ein, um dann die von André Adolphe-Eugène Disdéri (1819–1889) aufgestellten Theorien zum Gruppenporträt zu erläutern. Als einer der Ersten äußerte sich der Fotograf Disdéri zum Thema der Gruppenporträtfotografie in seinem Buch *L'art de la Photographie*.⁷⁵ Hier tauchte der Begriff „Gruppenporträt“ wahrscheinlich zum ersten Mal auf und ist „vielfach ja bis zum Missbrauche, in Anwendung gekommen, und gerade in dieser Gattung hat man das äusserste geleistet, was in Bezug auf Hässlichkeit und Unähnlichkeit erreicht werden kann“.⁷⁶ Disdéri ist der Auffassung, dass das Gruppenporträt für Fotografen schwieriger herzustellen sei als für Maler. Seine Annahme bezieht sich darauf, dass für eine Gruppenfotografie mehrere Personen unterschiedlicher Herkunft, Alters und Geschlecht einheitlich abgebildet werden müssen und gleichzeitig „ihres besonderen Charakters und ihrer individuellen Eigenthümlichkeiten eine ganz andere Auffassung in Stellung, Beleuchtung u.s.w. verlangte!“⁷⁷. Er schreibt: „Aber der Photograph, der sich der unerbittlichen Wirklichkeit gegenüber befindet, wird meistens auf Hindernisse stoßen, welche sich selbst durch die sinnreichsten und verwickeltsten Anordnungen nicht überwinden lassen werden!“⁷⁸

Disdéri geht interessanterweise davon aus, dass sich das fotografische Gruppenporträt vom Gruppenporträt der Malerei inspirieren lasse. So nimmt er bereits Riegls Forderung nach einer „inneren“ Gruppeneinheit, welche durch eine verbindende Handlung der Porträtierten

⁷³ Zit. nach Beenken 1944, S. 388; siehe in: Schumacher 1979, S. 19.

⁷⁴ Siehe Schumacher 1979, S. 19.

⁷⁵ Siehe ebd., S. 23.

⁷⁶ Disdéri 1862; zit. nach der von A. H. Weiske herausgegebenen Ausgabe: André Adolphe-Eugène Disdéri, *Die Photographie als bildende Kunst*, Berlin 1864, S. 278.

⁷⁷ Disdéri 1862; zit. nach der von A. H. Weiske herausgegebenen Ausgabe: André Adolphe-Eugène Disdéri, *Die Photographie als bildende Kunst*, Berlin 1864, S. 278; siehe auch Schumacher 1979, S. 24.

⁷⁸ Ebd.

bezweckt wird, vorweg.⁷⁹ „Die Künstler [Fotografen], welche die besten Bilder dieser Gattung erzeugt haben, wenden gewöhnlich den Kunstbegriff an, der Gruppe dadurch eine Art künstlerischer Einheit zu geben, dass sie die einzelnen Personen durch irgendeine gemeinschaftliche Handlung verbinden.“⁸⁰ Disdéri bringt hiermit zum Ausdruck, welche Bedeutung der Intention der Darstellung zukommt, nämlich dass die Personen bei allen möglichen Beschäftigungen wie beim Kartenspiel oder Essen zusammen abgebildet wurden.

Dabei habe man, so Disdéri, jedoch häufig vergessen, dass nicht die Handlung, sondern die Darstellung der Figurengruppe im Mittelpunkt stehen sollte.⁸¹ Er betont: „Dabei muss die Handlung, wovon das Bild ein Porträt bleiben soll, auch stets thunlichst einfach sein. Ein Porträt soll eben die Darstellung einer Person und nicht die einer Handlung sein, und die Person soll möglichst vollständig und treffend, also in ihrer natürlichen gewöhnlichen Haltung und nicht im Momente, wo sie ganz spezielle Thätigkeiten entwickelt, dargestellt sein. Das gilt ebensowohl von einer einzelnen Figur als von einer Gruppe. Die Darstellung von Handlungen ist der Gegenstand des Genrebildes, aber nicht des Porträts, welches das Individuum in der Totalität seiner Sitten, Gewohnheiten, und seines Naturells darstellen soll.“⁸² Schumacher erläutert, Disdéri mache mit seiner Aussage darauf aufmerksam, dass die Handlung der Darstellung des Porträts subordiniert werden muss.⁸³ Insofern müssen die Figuren im Mittelpunkt der Darstellung stehen, eine Handlung dürfe nur zur Betonung der Gruppe dienen.⁸⁴

Neben den Schwierigkeiten, eine Gruppe mit Mitteln der Fotografie zu porträtieren, thematisiert Disdéri ferner den Unterschied zwischen Pose und Stellung: Es gebe zum einen einstudierte Stellungen und zum anderen personenspezifische Posen.⁸⁵ Die Pose und Stellung der darzustellenden Person könne der Fotograf am besten ermitteln, indem er diese gut kenne und sie unbefangen in ihrer natürlichen Haltung festhalte.

Ferner schildert Disdéri die Kriterien des fotografischen Genrebildes, die Anzahl der Personen, welche eine Gruppenfotografie ausmache, sowie die Herstellungstechnik des „Combinationsdrucks“. Seine Ausführungen lassen erkennen, wie sich die Fotografen des 19. Jahrhunderts für ihre Gruppenporträts zunächst an der Malerei orientierten und sich eine

⁷⁹ Vgl. Schumacher 1979, S. 19.

⁸⁰ Disdéri 1862; zit. nach der von A. H. Weiske herausgegebenen Ausgabe: André Adolphe-Eugène Disdéri, *Die Photographie als bildende Kunst*, Berlin 1864, S. 279; siehe auch Schumacher 1979, S. 24.

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd., S. 280; siehe auch ebd., S. 24.

⁸³ Vgl. Schumacher 1979, S. 24.

⁸⁴ Vgl. ebd.

⁸⁵ Siehe Disdéri 1862; zit. nach der von A. H. Weiske herausgegebenen Ausgabe: André Adolphe-Eugène Disdéri, *Die Photographie als bildende Kunst*, Berlin 1864, S. 279; vgl. Schumacher 1979, S. 24.

Gruppenporträtfotografie entwickelte, die auf jede szenische Motivation verzichtete und insofern eine eigene Ausprägung erfuhr.

Es besteht in der wissenschaftlichen Forschung ein Konsens darüber, dass das Gruppenporträt im 19. Jahrhundert immer weniger eine künstlerisch hochrangige Stellung einnahm. Als Ursache dafür gilt die Entwicklung der Porträtfotografie, welche zunehmend eine Konkurrenz zu den gemalten Gruppenporträts darstellte, weil sie rascher umsetzbar und kostengünstiger war.⁸⁶

Schumacher verweist darauf, dass die Entwicklung der Fotografie im 19. Jahrhundert für die Malerei den Anlass lieferte, sich dem Genre Gruppenporträt anzunehmen und dieses eigenständig und unabhängig von den holländischen Vorbildern des 17. Jahrhunderts zu untersuchen.⁸⁷ Im Laufe seiner Analyse führt er Bildinterpretationen von Werken Courbets, Manets, Fantin-Latours und Degas' an, um zu erläutern, wie sie aufeinander aufbauen und im Zusammenhang miteinander stehen. Schumacher fasst zusammen: „Eben diese von Courbet eingeleitete und von Manet modifizierte Funktionalisierung des Porträts im Sinne des Genrebildes wirkt später bei Fantin-Latour auf die Thematik der Gruppenporträtmalerei zurück, um so schließlich bei Degas zu einer neuen, an der radikalisierten Kontingenz der Momentphotographie orientierten Möglichkeit des Gruppenporträts zu führen.“⁸⁸

Die jüngste Auseinandersetzung mit dem Genre Gruppenporträt liefert Andrea von Hülsen-Esch mit ihrem 2003 veröffentlichten Aufsatz „Gelehrte in Gruppen, oder: das Gruppenporträt vor der Erfindung des Gruppenporträts“.⁸⁹ Sie legt den Schwerpunkt auf die Analyse von Gruppenporträts aus dem 14. und frühen 15. Jahrhundert, die in der italienischen Buchmalerei und bei Grabmalskulpturen vorkommen, und datiert die Existenz der bislang noch nicht als Gruppenbilder geltende Werke bereits vor die Entstehung der holländischen Gruppenporträts. Von Hülsen-Esch widerspricht mit ihrer Untersuchung Riegl, indem sie weitere Beispiele, wie Giovanni Bellinis *Ratsversammlung unter Vorsitz eines Dogen (1370-75)* (Abb. 5) angibt, welche zwar der seiner Definition entsprechen, aber früher zu datieren sind. Riegl legt nämlich zuvor das 16. Jahrhundert als den Beginn der Gruppenporträts fest, in dem das Genre „aus dem Nichts“ entstanden sei. Er begründet die Datierung damit, dass in Stifterbildnissen des 15. Jahrhunderts die dargestellte Gruppe nur aufgrund ihrer religiösen Verbundenheit zusammenkomme und daher nicht als Gruppenporträt anzusehen sei. Aber das Stifterbildnis könne als Vorstufe zum Gruppenporträt gelten.⁹⁰ Die Argumentation Von Hülsen-Eschs ist glaubwürdig und wird

⁸⁶ Vgl. Schumacher 1979, S. 19.

⁸⁷ Vgl. ebd.

⁸⁸ Vgl. Schumacher 1979, S. 20.

⁸⁹ Von Hülsen-Esch 2003, S. 173–189.

⁹⁰ Siehe Riegl 1997, S. 10.

unterstützt, da bereits vor dem 16. Jahrhundert Gemälde existiert haben müssen, auf welche die rieglische Definition zutrifft, wie von Hülsen-Esch an den obengenannten Beispielen ausführt. Riegl konzentrierte sich zu sehr auf religiös motivierte Vorgänger der Gruppenporträts und vernachlässigte die Analyse von Gruppenporträts vor dem 16. Jahrhunderte.

Im Detail führt von Hülsen-Esch aus, in welcher Form Gruppenporträts im italienischen Spätmittelalter dazu dienten, die Darstellung einer beruflichen Einheit zu schaffen. Sie macht dafür „die politische Situation, welche den Zusammenschluss von Individuen zu einem bestimmten Zweck ermöglichte“⁹¹, verantwortlich. Die italienischen Werke zeigen beispielsweise, dass die Dargestellten gleichrangig sitzend oder stehend und dem Betrachter zugewandt ein politisches Ereignis diskutieren. So präsentiert sich die Gruppe unweigerlich als eine Einheit. Sie schreibt ferner: „Ähnlich wie später bei den Schützenstücken sind es die frühen Gruppendarstellungen, die das berufsständische Bewußtsein mit prägen, die unter anderem dazu verhelfen, den Berufsstand zu konstituieren.“⁹² Von Hülsen-Eschs Ausführungen überzeugen, dass spätmittelalterliche Gruppenporträts zumindest in Italien zur Entstehung des Bewusstseins und zur Gründung eines Berufsstandes beitrugen. Außerdem stellen sie aufgrund ihres Aufbaus ein gleichgestelltes Pendant zu den Schützenstücken dar.

Von Hülsen-Esch betont, dass für die Untersuchung von Gruppenporträts der Zweck des Bildnisses, der Auftraggeber und die Betrachter ermittelt werden müssen, denn im Gegensatz zum Einzelporträt könne nicht „primär das Phänomen der Ähnlichkeit, des Porträts nach der Natur oder gar der Schönheit erörtert werden“.⁹³ Es gehe nämlich darum, „die Verselbständigung bestimmter Formen hin zur Typisierung, zur charakteristischen Darstellung eines Berufsstandes“ zu untersuchen.⁹⁴ Daher stelle sich die Frage, warum bestimmte Formen, Darstellungsmodi und Bildformulierungen vom Künstler oder gar vom Auftraggeber gewählt wurden und sich daraufhin auch durchsetzen.⁹⁵

Die Darstellung von Gelehrten werden mit dem Ziel, das Typische und das Spezifische des Genres herauszuarbeiten von Hülsen Esch analysiert, um anschließend das allgemeingültige Repräsentationsmuster zu diskutieren. Die soziale Zugehörigkeit und das mit dem neuen Status verbundene Prestige konnten, so die Autorin, bei den Gelehrten nur visuell anhand ihrer Kleidung, Gestik und dem Buch als standesgemäßes Attribut vermittelt werden.⁹⁶ Sie kommt zu folgendem Schluss: „Gleichwohl ist erkennbar, dass sich das neu entstandene

⁹¹ Von Hülsen-Esch 2003, S. 174.

⁹² Siehe ebd.

⁹³ Von Hülsen-Esch 2003, S. 175.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Siehe Hülsen-Esch 2003, S. 174.

⁹⁶ Siehe Hülsen-Esch 2003, S. 188.

Gruppenbewußtsein der institutionalisierten Gelehrten in bildnerischen Ausdrucksformen spiegelt. Dabei zeigt sich die den Berufsstand mit konstituierende signifikante Bindung der Gruppenmitglieder untereinander in verweisenden Gesten, aufeinander beziehenden Körperhaltungen und räumlich zusammengeschlossenen Gruppierungen [...]“.⁹⁷

Die Wahrnehmung von Berufsgruppen werde im 14. und 15. Jahrhundert durch visuelle Ausdrucksformen kommuniziert: zeigende Gesten, verschiedene Körperhaltungen, welche aufeinander Bezug nehmen, und verschieden platzierte Gruppierungen von Porträtfiguren innerhalb des Gemäldes.⁹⁸ Jedoch kann man, so Von Hülsen-Esch, bei mittelalterlichen Gelehrtendarstellungen nicht von einer Gruppe im Sinne von identifizierbaren Personen ausgehen. Es existiere aber eine strukturelle Ähnlichkeit im Aufbau des Bildes und in der Kommunikation der Figuren im Vergleich zwischen den italienischen Gelehrtenbildnissen und den niederländische Gruppenporträts.⁹⁹ Von Hülsen-Eschs Argumentation bezüglich der Identifizierung der Figuren im Mittelalter ließe sich entgegnen, dass es damals genauso um deren Identifizierbarkeit gegangen sein könnte wie später im 16. Jahrhundert. Doch es fehlen Belege, die eine solche Intention nachweisen.

Aufgrund der überschaubaren Anzahl von Publikationen zum Genre Gruppenporträt wurde für die vorliegende Arbeit auch Literatur zu verwandten Themen wie beispielsweise über das Einzelporträt oder das Freundschaftsbildnis herangezogen. Insbesondere die Publikationen *Das Freundschaftsbildnis* (1952) von Klaus Lankheit¹⁰⁰ und *Faces. Eine Geschichte des Gesichts* (2009) von Hans Belting¹⁰¹ haben für die folgende Untersuchung relevante Hinweise geliefert.

Lankheit ist als Kenner des Œuvres Franz Marcs bekannt, allerdings hat er sich auch mit dem Freundschaftsbildnis des 19. Jahrhunderts auseinandergesetzt, worüber er promovierte. Das Freundschaftsbildnis veranschaulicht eine freundschaftliche Beziehung zwischen Menschen in bildlicher oder skulpturaler Darstellungsform.¹⁰² Sie wird entweder direkt in einem Doppelbildnis oder in einem Gruppenporträt präsentiert oder indirekt durch ein Symbol oder eine Allegorie.¹⁰³ Für die Existenz eines Freundschaftsbildnisses ist die „Gleichrangigkeit der Figuren“ zwingend erforderlich, eine Voraussetzung, die Lankheit als Kriterium benennt.¹⁰⁴ „Während Verwandtschaftsbilder und Korporationsbilder sowie Porträts ‚subordinierter Personen‘ die formale Wertstaffelung zulassen oder sogar fordern, haben die

⁹⁷ Ebd., S. 188.

⁹⁸ Siehe ebd., S. 183–186.

⁹⁹ Siehe ebd., S. 174.

¹⁰⁰ Lankheit 1952.

¹⁰¹ Belting 2013.

¹⁰² Siehe Lankheit 1952, S. 8.

¹⁰³ Siehe ebd.

¹⁰⁴ Lankheit 1952, S. 8.

Mitglieder des Freundeskreises grundsätzlich das Anrecht auf gleichbetonte Darstellung“¹⁰⁵, lautet seine berechtigte Argumentation. Da die Hervorhebung einer Figur oder mehrerer Figuren innerhalb der Gruppe die Aufhebung des Charakters eines Freundschaftsbildes zur Folge hat, muss es zuerst im Hinblick auf seinen Freundschaftsgehalt hin geprüft werden, bevor es als solches deklariert werden kann.

Lankheit grenzt das Freundschaftsbild gegenüber dem Verwandtenbild (wie Familienbild, Elternbild, Ehebild, Geschwisterbild und Brautbild), dem Gruppenporträt, das Berufskollegen und Standesgenossen zeigt, sowie dem niederländische Schützen- und Regentenstück ab.¹⁰⁶ Zudem unterscheidet er es vom repräsentativen Gesellschaftsbild, welches Figuren von Personen zeigt, die sich nicht kennen und nur für den offiziellen Anlass zusammenkommen.

Während Lankheit von einem veränderten äußeren Stellenwert der Freundschaft ausgeht: „Mit Beginn des 18. Jahrhunderts erlebt die Freundschaft eine seit der Antike nie da gewesene Bewertung“¹⁰⁷, sieht Werner Faulstich in seinem Buch *Die bürgerliche Mediengesellschaft* die tiefere Bedeutung der Freundschaft für die Menschen selbst: „Für den aufgeklärten Menschen wurde der Freund zum emotionalen Rückhalt, für den pietistischen Menschen zum säkularen Mitbruder, zur Mitschwester.“¹⁰⁸ Den Beginn des Freundschaftsbildes datiert Lankheit mit dem Historienmaler Johann Heinrich Füssli (1741–1825) und dem Landschaftsmaler Johann Christian Reinhart (1761–1847) um 1800, da jene den Freundschaftskult in den Mittelpunkt ihres künstlerischen Schaffens stellten.

Zur vollen Blüte erwachte die Romantik in Freundschaftsbildnissen zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit Werken der Maler wie Philipp Otto Runge (1777–1810), Caspar David Friedrich (1774–1840) sowie denen der Nazarener – beispielsweise Franz Pforr (1788–1812) und Friedrich Overbeck (1789–1869). Im Biedermeier nahm dann die Beliebtheit des Genres ab. Erst ein Jahrhundert später wurde die Thematik mit Werken wie Ernst Ludwig Kirchners Gemälde *Brücke* (1925) (Abb. 6) oder Max Ernsts Werk *Au rendez-vous des amis* (1922) (Abb. 7) erneut aufgenommen.

Lankheits Dissertation zeigt auf, wie sich ein Genre auf kunsthistorischer und sozialgeschichtlicher Ebene verändern kann. So arbeitet die vorliegende Untersuchung ebenfalls, das Genre Gruppenporträt in kunsthistorischer und sozialgeschichtlicher Hinsicht anhand von vier exemplarisch ausgewählten Gruppenporträts auf.

¹⁰⁵ Ebd., S. 9.

¹⁰⁶ Siehe Lankheit 1952, S. 9.

¹⁰⁷ Lankheit 1952, S. 39.

¹⁰⁸ Faulstich 2002, S. 127.

Belting hat erstmals einen umfassenden kunsthistorischen Überblick zur Darstellung des Gesichts vorgelegt.¹⁰⁹ Das Gesicht steht, ganz gleich in welcher künstlerischen Ausdrucksform, immer im Fokus der Aufmerksamkeit des Betrachters. Es weigert sich jedoch, als eine reine lebensechte Darstellung im Bilde zu gelten. Das lebendige Gesicht eines Menschen verwandelt sich im Bild zu einer Maske. Belting hat dieses Spannungsverhältnis zwischen Lebendigkeit und Erstarrung untersucht. Er beginnt mit Masken aus der Steinzeit und endet mit Bildnissen von Gesichtern, welche moderne Massenmedien produzieren und verbreiten. Dabei stieß er bei verschiedenen Medien immer wieder auf die Problematik, dass sie sich der Abbildung des Gesichts zwar bemächtigen, aber an dessen formalen und „lebendigen“ Übertragungen scheitern – nicht nur in der Vergangenheit, sondern auch in der Gegenwartskunst. Belting führt aus, wie das lebendige Gesicht immer wieder versucht, ins Bild Einzug zu halten, doch missglückt dies vielfach, da nicht das Leben selbst ins Werk Einzug findet, „sondern allein die Zeichen des Lebens auf sich zieht.“¹¹⁰

Figuren in Gruppenporträts sind nicht nur mit ihrem Gesicht dargestellt, sondern ihre ganze Gestalt unterliegt allgemeingültigen Konventionen, um eine für die Außenwelt verständliche Information zu vermitteln. Belting formuliert dies in Hinblick auf das Gesicht so: „Im öffentlichen Raum nehmen Gesichter dagegen andere Rollen ein und passen sich Konventionen an oder unterwerfen sich der Allgegenwart von offiziellen Ikonen, die von den Medien produziert werden und über die Gesichter der Masse herrschen, statt den Blickaustausch mit ihnen zu suchen.“¹¹¹ So müssen sich die Gesichter der Porträtfiguren den vorherrschenden gesellschaftlichen Konventionen ihrer Zeit anpassen, um verständlich zu sein.¹¹² Folglich bedeutet dies für die Untersuchung, dass die Identifizierung der Porträtierten durch ihr Gesicht gewährleistet wird und dabei zugleich darauf geachtet werden muss, welchen Konventionen die Porträtfiguren unterliegen. Allgemein verständliche Gesten und das Mienenspiel der Figuren vermitteln ihre aktive Teilnahme an dem Dasein der Gruppe, um deren Einheit für das betrachtende Subjekt nach außen zu transportieren. Ferner führt Belting aus: „Man kann sogar von ‚Gesichtsmoden‘ sprechen. So lässt sich das ‚Gesicht der Zeit‘ als eine gewisse Uniformierung zeitüblicher Gesichter verstehen, die heute von den Massenmedien verbreitet werden. Aber es existierte auch in historischen Zeiten, wenn es einen vorherrschenden, akzeptierten ‚Typus‘ gab, dem sich alle angleichen wollten.“¹¹³

¹⁰⁹ Siehe Belting 2013, S. 305.

¹¹⁰ Belting 2013, S. 120.

¹¹¹ Belting 2013, S. 8.

¹¹² Siehe ebd., S. 120.

¹¹³ Belting 2013, S. 8.

Aus der bisherigen Forschungslage ergeben sich daher zwei voneinander unabhängige Schwerpunkte für die vorliegende Arbeit: die Definition des Begriffs „Gruppenporträt“ und die Festlegung allgemeingültiger Stilkriterien für dieses Genre in der Moderne.

3. Das Gruppenporträt – Definition und Abgrenzung

Der Begriff „Gruppenporträt“ ist zwar verständlich, es liegen auch allgemein anerkannte Definitionen vor, jedoch bislang keine, die detailliert und umfassend dieses Genre beschreibt. In der Literatur finden die Wörter „Gruppenbildnis“ oder „Vielfigurenporträt“ oft als Synonyme für das Wort „Gruppenporträt“ ihre Verwendung. Jedoch fehlt zu diesen Wörtern ebenfalls eine differenzierte Begriffsklärung. Im Verlauf der Arbeit wird überwiegend die Bezeichnung „Gruppenporträt“ verwendet und die Begriffe „Vielfigurenporträt“ sowie „Gruppenbildnis“ werden ausgeklammert.

Allgemein versteht man unter einem Gruppenporträt die Ansammlung von mehreren Personen im Zentrum einer Rahmenhandlung, welche sich meistens für die Mit- und Nachwelt darstellen lassen. Hauschild fasst ihr Verständnis weiter: Demnach kann jedes Bild, gleich welcher Art, als Gruppenporträt bezeichnet werden, sofern es mehrere Figuren im Zentrum des Bildgeschehens zeigt.¹¹⁴

Marcella Baur-Callwey nähert sich dem Gruppenporträt über die Eigenschaften des Einzelporträts an. Sie betont, ein Einzelporträt stelle nicht nur die Abbildhaftigkeit einer Figur dar, sondern spiegle gleichzeitig deren Charakter und Persönlichkeit wider. Diese Eigenschaft eines Porträts lasse sich auch auf ein Gruppenporträt übertragen, nur dass sich dann die Verbindungen, Verknüpfungen und Verweise komplizierter gestalten.¹¹⁵ So erfahre das Modell „Künstler – Bild – Betrachter“ eine neue Dimension. Der Künstler male nicht lediglich ein Porträt, sondern müsse sich mit der persönlichen Beziehung der Dargestellten zueinander beschäftigen und auch diese in seinem Werk zum Ausdruck bringen. Ferner spiele das praktische Verhältnis der dargestellten Personen zum Künstler sowie das theoretische Verhältnis der Figuren zum Betrachter eine entscheidende Rolle. Im Gegensatz zum Einzelporträt eröffne das Gruppenporträt, laut Baur-Callwey „die Möglichkeit des Dialogs und des direktem Austauschs“.¹¹⁶ An diese Erläuterung schließt sie an, dass das Doppelporträt in der Vergangenheit fälschlicherweise mit denselben Parametern wie des Gruppenporträts gemäßen wurde, dies aber nicht ginge, da hier andere Faktoren berücksichtigt werden müssen.

Im Folgenden sollen die beiden Begriffe „Gruppe“ und „Porträt“ zunächst separat betrachtet werden. Zur „Gruppe“ existiert in der sozialpsychologischen Literatur eine Vielzahl unterschiedlicher Definitionen, von denen hier nur die wichtigsten genannt seien.

¹¹⁴ Vgl. Hauschild 2008, S. 19.

¹¹⁵ Siehe Baur-Callwey 2007, S. 9.

¹¹⁶ Baur-Callwey 2007, S. 10.

Der Psychologe Theodor Scharmann versteht unter der Gruppe ganz allgemein „ein soziales Gebilde, das, aus den wechselseitigen Beziehungen zweier oder mehrerer Menschen entstehend, sich zeitlich als relativ beständig erweist und sich von seiner sozialen Umwelt mehr oder minder deutlich abhebt. Von den zu einer Gruppe spontan vereinigten oder zweckrational zusammengefassten Einzelwesen wird in der Regel angenommen, dass sie sich ohne Preisgabe ihrer Individualität als zusammengehörig erleben, gemeinsam Zielen dienen, gleiche Auffassung haben [...]“.¹¹⁷ Scharmann geht in seiner Definition in erster Linie also davon aus, dass eine Gruppe aus mindestens zwei oder mehreren Personen besteht, die ihre Individualität zugunsten der Kollektivität zurückstellen und die ein Gefühl der Zusammengehörigkeit verbindet. Wertevorstellungen und Ansichten der Gruppenmitglieder gleichen sich.

Auch der Sozialpsychologe Henri Tajfel geht davon aus, dass es sich um eine Ansammlung von Individuen handeln muss, die eine Beziehung zueinander haben: „We can conceptualize a group, in this sense, as a collection of individuals who perceive themselves to be members of the same social category, share some emotional involvement in this common definition of themselves, and achieve some degree of social consensus about the evaluation of their group and of their membership in it.“¹¹⁸ Für ihn spielt der Aspekt der Emotionalität ebenfalls eine Rolle: Damit sich die Gruppenmitglieder zur gleichen sozialen Klasse zugehörig fühlen können, setze dies eine emotionale Bindung zu dieser und eine Übereinstimmung in ihren sozialen Werten voraus. Allerdings äußert sich Tajfel nicht, ab welcher Anzahl von Personen seiner Ansicht nach eine Gruppe vorliegt.

Der Soziologe Wilhelm Bernsdorf verweist in seinem *Wörterbuch der Soziologie* darauf, dass der Begriff „Gruppe“ an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert von dem französischen Wort *groupe* abstammt und zuerst in der bildenden Kunst vorkam. Es wurde für Gemälde und Skulpturen verwendet, um die Anordnung von zusammengehörigen Figuren oder Gegenständen, die durch eine tiefere, innere Beziehung oder durch äußere Tatsachen verbunden sind, zum Ausdruck zu bringen.¹¹⁹ Von dort aus fand das Wort „Gruppe“ Einzug in den allgemeinen Sprachgebrauch, wo er sich auf die Zusammengehörigkeit von Personen und Dingen mit ähnlichen erkennbaren Eigenschaften bezog.¹²⁰ Bernsdorf hat zu Recht festgehalten, dass der Begriff „Gruppe“ eine Unter- und eine Obergrenze (z.B. die Masse) für die Anzahl der Personen beinhaltet. Generell könne jedoch keine Obergrenze für eine Gruppe festgelegt werden.

¹¹⁷ Theodor Scharmann, zit. nach Fischer 1962, S. 12, in: Schwalm 1990, S. 8.

¹¹⁸ Tajfel/Turner 1986, S. 15.

¹¹⁹ Vgl. Bernsdorf 1969, S. 384.

¹²⁰ Vgl. ebd.

Der Soziologe Alfred Vierkandt versteht unter einer Gruppe ein soziales Gebilde, „in der das Gemeinschaftsverhältnis den Charakter des Ganzen bestimmt“.¹²¹ Für ihn gelten daher die Familie, die Sippe, der Männerbund, der Staat oder der Berufsverband als Gruppen, um nur einige Beispiele zu nennen.¹²² Aber ist eine Gruppe nicht mehr als die bloße Summe ihrer Mitglieder? Vierkandt geht berechtigterweise davon aus, dass jede Gruppe ein Eigenleben besitzt, welches sich in dem solidarischen Zusammenhalten sowie dem gemeinsamen Handeln äußert.¹²³ So grenzt Vierkandt die Gruppe von der Masse ab, indem er der Masse jegliche Verbundenheit zwischen ihren Mitgliedern abspricht.¹²⁴ Seinem Einwand, demzufolge eine zu große Anzahl an Personen kein Verantwortungsgefühl, „keinen festen Stil des Denkens und Handels“ habe und folglich keine Gruppe verkörpern könne, kann nur beige pflichtet werden.¹²⁵

Leopold von Wiese, ebenfalls Soziologe, unterscheidet den Begriff der „Gruppe“ in Form von der Figurenanzahl: Körperschaften, Gruppen, Massen, und analysierte diese „nach dem Grad der Distanz des Gebildes vom beteiligten Menschen“.¹²⁶ Die Gruppe unterscheidet sich von der einzelnen Körperschaft dadurch, dass Gruppen „eine Organisation besitzen, die dem Einzelnen das Tun vorschreibt“.¹²⁷ Gleichzeitig grenze sich die Gruppe von der Masse „durch relative Dauer und Einheitlichkeit ab“.¹²⁸ Für ihn verkörpert eine Zweiergruppe, also das Paar, die Untergrenze einer Gruppe, während Georg Simmel ihm widerspricht und erst bei einer Anzahl von dreien eine Gruppe definiert.¹²⁹

Außerdem setzt sich der Psychologe Manfred Sader in seinem Buch *Psychologie der Gruppe* mit dem Begriff auseinander, indem er drei Definitionen von Henry Clay Lindgren, Michael S. Olmsted und John W. McDavid mit Herbert Harari heranzieht. Lindgrens Definition ist so kurz wie allgemein: „Wenn zwei oder mehr Personen in irgendeiner Beziehung zueinander stehen, bilden sie eine Gruppe.“¹³⁰ Olmsted schreibt in seiner *Einführung in die Kleingruppenforschung*: „Eine Gruppe kann definiert werden als eine Mehrheit von Individuen, die in Kontakt miteinander stehen, aufeinander reagieren und in wesentlichen Punkten Gemeinsamkeiten erleben.“¹³¹ McDavid und Harari gehen in ihrem *Lehrbuch Social Psychology* noch einen Schritt weiter: „Eine sozialpsychologische Gruppe ist ein organisiertes System von zwei oder mehr Individuen, die so miteinander verbunden

¹²¹ Alfred Vierkandt zit. nach Bernsdorf 1969, S. 386.

¹²² Vgl. Bernsdorf 1969, S. 387.

¹²³ Vgl. ebd., S. 388.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 386.

¹²⁵ Alfred Vierkandt zit. nach Bernsdorf 1969, S. 386.

¹²⁶ Leopold von Wiese zit. nach Bernsdorf 1969, S. 386.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Vgl. Bernsdorf 1969, S. 386.

¹²⁹ Vgl. ebd.

¹³⁰ Lindgren 1973, S. 347, zit. nach Sader 1991, S. 37.

¹³¹ Olmsted 1959, S. 21, zit. nach Sader 1991, S. 37.

sind, dass in einem gewissen Grade gemeinsame Funktionen möglich sind, Rollenbeziehungen zwischen den Mitgliedern bestehen und Normen existieren, die das Verhalten der Gruppe und aller ihrer Mitglieder regeln.“¹³²

Sader stellt fest, dass die herangezogenen Definitionen zeigen, wie unterschiedlich der Begriff „Gruppe“ in der Forschung aufgefasst wird, selbst wenn sie in ihrem Kern ähnlich lauten. Ferner merkt er an, es handele sich bei der Bezeichnung um einen Konstruktivbegriff. Die Ursache für die unterschiedlichen Perspektiven richte sich nach dem Forschungsgebiet und dem Interessensbereich.¹³³ Jedoch gibt es, so Sader, bestimmte Aspekte, welche bei einer Gruppe essenziell sind: eine Zusammengehörigkeit zu erleben, sich als Gruppe zu definieren, gemeinsame Ziele vor Augen zu haben und ähnliche Normen sowie Auffassungen zu vertreten. Außerdem müsse eine Interaktion der Gruppenmitglieder untereinander nach außen kommuniziert werden, welche auch die Rollenverteilung innerhalb der Gruppe erkennen lasse. Die Gruppe solle sich ferner mit einem bestimmten Sachverhalt oder einer gemeinsamen Bezugsperson identifizieren und von anderen Individuen im weiteren Umfeld abheben.¹³⁴

Der Begriff der „Gruppe“ wird in der aktuellen soziologischen Forschung auch immer wieder in Hinblick auf die Praxis bzw. auf die Wirtschaft thematisiert und für unerlässlich erklärt. Christoph Clases, Egon Endres, Arne Raeithel und Theo Wehner differenzieren die Gruppe, welche vor allem in Form von Kooperationen existiert auf drei Ebenen.¹³⁵ Einerseits auf der „Gesellschaftsebene“, welche „[...] zur Teilung und zur Anpassung von Arbeitstätigkeiten *und* die grundsätzliche Begrenztheit individueller Ressourcen“¹³⁶ diene und andererseits auf der „Planungs- und Organisationsebene“, die Kooperationen als Instrument zur Effizienzsteigerung zu verstehen, welche durch das gemeinsame planen und organisieren, gewährleistet wird.¹³⁷ Als dritte Ebene folgt noch die „Handlungs- und Beziehungsebene“, welche den Mensch in seiner Verbindung zu Arbeit offenlege. Sie kommen zu dem Schluss: „Kooperation wird als zielorientiertes Mit- und Zusammenwirken bei der situativen Bewältigung und Anpassung arbeitsteiliger geplanter Aufträge und subjektive redefinierter Arbeitsaufgaben verstanden“¹³⁸. Als Bedingung für ein kooperatives Miteinander setzt M.

¹³² McDavid/Harari 1968, S. 237, zit. nach Sader 1991, S. 38.

¹³³ Siehe Sader 1991, S. 38.

¹³⁴ Siehe Sader 1991, S. 39.

¹³⁵ Mehr zur Arbeitspsychologie hinsichtlich von Lieferbeziehungen in Form von Vernetzung und Kooperationen ist in der Publikation *Zwischenbetriebliche Kooperationen* von Egon Endres und Theo Werner aus dem Jahre 1996 nachzulesen, siehe Endres/Werner 1996.

¹³⁶ Clases/Endres/Raeithel/Wehner 1998, S. 96.

¹³⁷ Siehe ebd., S. 96.

¹³⁸ Clases/Endres/Raeithel/Wehner 1998, S. 96.

Deutsch ein gleichberechtigtes Verhältnis zwischen den Zielen der Handelnde voraus, welches daran gekoppelt ist, dass sie nur soweit kommen wie sein jeweiliges Gegenüber.¹³⁹

Der Begriff „Porträt“ geht auf das französische *portrait* (Bildnis) bzw. das altfranzösische Verb *po(u)rtraire* zurück, welches so viel heißt wie *entwerfen, darstellen*.¹⁴⁰ Das lateinische Verb *protrahere* bedeutet *hervorziehen, ans Licht bringen*.¹⁴¹

Unter einem Porträt versteht man die Abbildung einer bestimmten Person mit individuellen Zügen, an welchen ein Betrachter sie erkennen kann und die sich an ihrem realen Aussehen orientieren.¹⁴² Über das Porträt schreibt Heinrich Lützeler im *Bild Wörterbuch der Kunst*: „Seinem Stil nach kann das Porträt idealisiert (Steigerung des dargestellten ins Erhabene und vollendet Schöne), wirklichkeitsgetreu (→ realistisch) und unter Umbildung der äußeren Gesichtszüge Herausgestaltung eines bestimmten seelischen Ausdrucks (→ expressionistisch*) sein.“¹⁴³ Sowohl vonseiten der Auftraggeber als auch vonseiten der Künstler bestand der Wunsch, die Darstellung der eigenen Person bzw. anderer zu idealisieren und vermeintliche oder auch echte Schönheitsmakel zu beseitigen. Als Grund für eine Idealisierung darf die Eitelkeit des Dargestellten oder der Wunsch nach einer bestimmten Form der Selbstdarstellung des Porträtierten gewesen sein.¹⁴⁴

Die Beliebtheit, sich in einer bestimmten Form selbst darzustellen, findet man auch im 21. Jahrhundert in einer weitverbreiteten Form: Das Selfie ist eine Form des Selbstporträts, das spontan vorwiegend von Laien mit einem Smartphone aufgenommen wird. Es zeigt unter anderem, wie sich einzelne Personen oder Gruppen nicht immer naturgetreu, sondern mittels der Anwendung von elektronischen Bildbearbeitungsprogrammen (beispielsweise Photoshop) inszenieren, um ihr Bildnis der Öffentlichkeit zu präsentieren.

In der Vergangenheit war ein Meister in gehobener Position daran interessiert, sein Können zu präsentieren, aber zugleich war er von der Zufriedenheit des porträtierten Auftraggebers abhängig. Diese beiden gegensätzlichen Positionen – einerseits die Idealisierung und andererseits die realitätsnahe Wiedergabe – bilden das Spannungsverhältnis, in dem sich die Porträttheorie und die Porträtkunst bewegen.¹⁴⁵

In der kunsthistorischen Forschung werden Bildnisse von Menschen, die als Einzel-, Doppel- oder Gruppenporträt existieren, oft über den Ausschnitt der Figur kategorisiert: Ganzfigur,

¹³⁹ M. Deutsch zit. nach. siehe Clases/Endres/Raeithel/Wehner 1998, S. 97.

¹⁴⁰ Siehe Lützeler 1981, S. 310–311.

¹⁴¹ Siehe „Porträt“, in: Das Große Fremdwörterbuch, Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter (Red. Bearb.: Alsleben, Brigitte), 3. Auflage, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 2003, S. 1074.

¹⁴² Vgl. Kirchner 2006, S. 19.

¹⁴³ Lützeler 1981, S. 310–311.

¹⁴⁴ Vgl. Kirchner 2006, S. 20.

¹⁴⁵ Vgl. ebd.

Kniestück, Hüftbild, Halbfigur, Bruststück, Büste und Kopfbilder.¹⁴⁶ Zusätzlich wird zwischen der Vorderansicht (franz. *en face*), dem Halbprofil sowie dem sogenannten Verlorenen Profil (hier wendet sich das Profil vom Betrachter ab und zum Bildinneren) unterschieden. Bei allen Formen von Porträts sind Faktoren wie Kleidung, Accessoires, Attribute¹⁴⁷, Haltung, Gestik und Mimik des Dargestellten sowie das ihn umgebende Interieur oder ein anderer Hintergrund von entscheidender Bedeutung, denn sie bringen dessen Persönlichkeit, seinen sozialen oder politischen Rang oder seine berufliche Tätigkeit zum Ausdruck.

Das *Wörterbuch der Kunst* von Johannes Jahn und Stefanie Lieb liefert eine ähnliche Definition des Porträts. Wie Lützeler gehen sie von einem Porträt als Abbildung eines bestimmten Menschen mit individuellen Zügen aus. Der Künstler möchte hinter der körperlichen Abbildung den Charakter und die Seele des Porträtierten sichtbar machen.¹⁴⁸ Diese Darstellungen sind idealisiert oder realitätsnah abgebildet.

Neben der Bedeutung des Begriff sei noch darauf verwiesen, wie Hermann Deckert in seinem Aufsatz „Zum Begriff des Porträts“ zurecht anmerkt, dass der Begriff „Porträt“ in der kunsthistorischen Forschung zu leichtsinnig verwendet werde und bereits bei einem „gewissen Grad von individualisierender Charakteristik in einem Kunstwerk“¹⁴⁹ eingesetzt werde. Diese willkürliche Benutzung des Begriffs geht auf einige ungeklärte Forschungsfragen zurück, welche Deckert in seinem Aufsatz zu klären versucht. Neben der Erläuterung des Begriffs versucht Deckert noch eine Geschichte des Porträts zu zeichnen, diese hier darzustellen würde aber den Rahmen der Arbeit sprengen.

Die aufgeführten Definitionen für „Porträt“ lassen eine weitgehende Übereinstimmung in der Forschung erkennen, was ein Porträt ausmacht und wie man es darstellt.

3.1. Das Gruppenporträt nach Alois Riegl, 1902

Riegl versteht unter einem Gruppenporträt „die Mehrzahl der in einem Bild vereinigten Porträtfiguren“, „wodurch es zum Einzelporträt in Gegensatz tritt“.¹⁵⁰ Für ihn stellt das Familienporträt kein Gruppenporträt im eigentlichen Sinne dar, denn es sei „im Grunde bloß ein erweitertes Einzelportrait“.¹⁵¹ Vater und Mutter seien gewissermaßen als eine Einheit zu verstehen, ihre Kinder verkörpert lediglich deren ebenbürtige Kopien. Insofern bedürfe der Künstler keine besonderen Kenntnisse für Darstellung und Komposition, um die Familie

¹⁴⁶ Vgl. Lützeler 1981, S. 310–311.

¹⁴⁷ Ein Attribut ist ein Gegenstand, welcher dazu dient die dargestellte Person zu kennzeichnen und darüber hinaus Auskunft über den Abgebildeten zu liefern, z.B. wie der Dreizack des Neptun. Eine besondere Bedeutung erlangten Attribut im Mittelalter; siehe dazu Jahn/Lieb 2008, S. 55.

¹⁴⁸ Vgl. Jahn/Lieb 2008, S. 99.

¹⁴⁹ Deckert 1929, S. 1.

¹⁵⁰ Riegl 1997, S. 2.

¹⁵¹ Ebd.

visuell wiederzugeben.¹⁵² Ferner weist Riegl darauf hin, dass das Familienporträt genauso alt sei wie das Einzelporträt, welches bereits „im frühesten Altertum, bei den Ägyptern des alten Reiches und später namentlich bei den Römern“ zu finden sei.¹⁵³

Riegls Auffassung kann man insofern zustimmen, als einem Familienbildnis in der Tat die Intention zugrunde liegt, die Familie als eine Einheit zu präsentieren. Doch warum ist für ihn die Wesensgleichheit eines Zusammenschlusses als Gruppe überhaupt ein Ausschlusskriterium im Hinblick auf das Gruppenporträt? Überträgt man den Begriff der Wesensgleichheit auf ein Familienbildnis des 21. Jahrhunderts, so kann man Riegls Aussage heute nicht mehr bestätigen, denn es muss in Betracht gezogen werden, dass die Familie im klassischen Sinne ab dem 20. Jahrhundert eine Erweiterung erfuhr. Nun zählten auch ehemalige Ehepartner, Halb- oder Stiefgeschwister sowie Adoptierte zur Familie und wurden folglich in Gruppenporträts mit aufgenommen. Dies ergab einen hohen Facettenreichtum innerhalb einer Familie, welche eine hohe Könnerschaft des Künstlers voraussetzt. Riegl kann daher so heute nicht mehr zugestimmt werden, da ein Familienbildnis keine Wesensgleichheit, sondern eine hohe Variation an Physiognomien präsentiert.

Auch Meinke Kröncke vertritt in ihrer Untersuchung *Beyond the Family* (2012) die Ansicht, dass Familienporträts nicht mehr nur unter dem Aspekt der Ähnlichkeit betrachtet werden können: „Historisch hatten Familienportraits nicht nur eine repräsentative Funktion, sie sollten die Familie als ‚einander ähnlich‘ darstellen. Ein solcher Anspruch lässt sich nicht mehr auf zeitgenössische Arbeiten übertragen. In ihnen ist, [...], die Tendenz, Individualität zu betonen, stärker ausgeprägt.“¹⁵⁴ Jedoch bringt die Einheit der Familie die Verbundenheit zwischen den Personen am besten zum Ausdruck. Sie ist die kleinste gesellschaftliche Einheit. So kann das Familienporträt nicht als Gruppenporträt ausgeschlossen werden, stattdessen sollte es als eine Untergruppe des Genres gelten.

Die Verbundenheit von Freunden hingegen kann unbeständiger sein als eine Familienbande. Kollegiale Zusammenschlüsse unterliegen politischen sowie ökonomischen Faktoren, welche die Verbundenheit jederzeit auflösen können.

Riegl schließt auch das Freundschaftsbildnis von einer Zuordnung als Gruppenporträt aus, da die Porträtfiguren eines Freundschaftsbildnisses einer persönlichen Verbundenheit unterliegen: „Aus dem gleichen Grunde [der Wesensgleichheit der Figuren] ist das Freundschaftsportrait auszuschneiden, das zwei, drei oder noch mehr durch bloße Zuneigung einander verbundene Personen gruppenweise vorführt“¹⁵⁵. Er meint damit, dass bereits

¹⁵² Siehe Riegl 1997, S. 2.

¹⁵³ Siehe Riegl 1997, S. 2.

¹⁵⁴ Kröncke 2012, S. 91.

¹⁵⁵ Riegl 1997, S. 2.

durch die Sympathie der Personen füreinander eine wesensgleiche Präsenz entsteht und es sich daher um kein Gruppenporträt mehr handelt.

Riegl lässt hingegen offen, inwiefern sich Freunde in ihrer Verbundenheit von beruflichen Kollegen voneinander unterscheiden, denn Kollegen können auch miteinander befreundet sein. So ist Riegls Begründung, das Freundschaftsbildnis aufgrund seiner Wesensgleichheit auszuschließen, kritisch zu betrachten. Denn eine Gruppe von Freunden kann zwar durch ihre Sympathie füreinander verbunden sein, muss dadurch aber keine Wesensgleichheit verkörpern. Jedes Mitglied eines Freundeskreises hat eine eigene körperliche Erscheinung, da alle von unterschiedlichen Eltern abstammen. So stellt das Freundschaftsbildnis auch nicht, um es mit Riegls Wort zu sagen, „deren wesensgleiche Vervielfältigung“ dar.¹⁵⁶

Lankheit ist Riegls Haltung im Hinblick auf die Freundschafts-porträts ebenfalls unverständlich, weswegen er vorschlägt, zwischen dem Familienporträt und dem Freundschafts-porträt zu unterscheiden.¹⁵⁷ Dem Freundschaftsbildnis dürfe nicht „dieselben erleichterten Bedingungen“¹⁵⁸ zugesprochen werden wie dem Familienporträt. Lankheit führt überzeugend aus, dass „wenn es stimmen mag, dass ein zusammen porträtiertes Menschenpaar bei dem Beschauer sofort – gleichsam im Unterbewusstsein – die Vorstellung zweier Liebender und eines Ehepaars erzeugt, so ist es bei zwei oder mehr Männern, wenn sie nicht von vornherein als Brüder kenntlich sind, keineswegs der Fall, weil es sich nicht um eine natürliche, biologische Verbundenheit handelt, sondern weil die ganze Skala der Möglichkeiten (Lehrer und Schülerbild, Kollegen- und Standesbild) denkbar ist“.¹⁵⁹ Lankheit geht daher davon aus, dass das Freundschafts-porträt auf die Beziehung zwischen den Porträtfiguren mit „künstlichen, d.h. künstlerischen“ Hilfsmitteln der Identifizierung aufmerksam machen muss.¹⁶⁰

Riegls Haltung gegenüber dem Familienporträt und dem Freundschaftsbildnis ist unverständlich, da sein Argument der naturgebundenen Verbundenheit und Wesensgleichheit nur bedingt auf Familienporträts und auf Freundschaftsbildnisse gar nicht anzuwenden ist. So überzeugt Lankheits Argumentation, zwischen Familienporträt und Freundschaftsbildnis zu differenzieren.

Es sei an dieser Stelle ergänzt, dass das Freundschaftsbildnis zwar auf einer bloßen Zuneigung der Porträtierten basiert. Doch ist dies (abgesehen von kollegialen Zusammenschlüssen und Familienporträts) nicht immer der Fall, wenn man sich gemeinsam

¹⁵⁶ Riegl 1997, S. 2.

¹⁵⁷ Siehe Lankheit 1952, S. 119.

¹⁵⁸ Lankheit 1952, S. 119.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Siehe Lankheit 1952, S. 119.

porträtieren lässt? Die hier vorliegende Arbeit vertritt die Ansicht, dass die reale Existenz der Freundschaft, welche allegorisch oder bildlich abgebildet ist, irrelevant für eine Zuordnung zum Gruppenporträt ist. Denn es ist für den Betrachter nur wichtig, dass ihm die Verbundenheit zwischen den Porträtierten vorgeführt wird, welche Art der Verbundenheit ist dabei zweitrangig. So kann bereits bei der Entstehung des Gemäldes die Freundschaft nicht mehr existieren bzw. kurz darauf schon Vergangenheit sein. Auch wenn dies unwahrscheinlich ist, denn wenn die Freundschaft nur eine kurzfristige ist, dann würden sich die Freunde nicht als Gemeinschaft porträtieren lassen. Ferner sei darauf verwiesen, dass bei einer bildlichen Darstellung der Freundschaft zwischen zwei Ebenen zu unterscheiden ist: einerseits der real existierenden Beziehung und andererseits der zur Schau gestellten. Die Art und die Tiefe der abgebildeten Freundschaft lassen sich nur durch das Hinzuziehen von zusätzlichen Informationen bestimmen. Nuancen in der Darstellung sowie Gesten der Figuren zueinander können allein Hinweise auf die Verbundenheit der Porträtierten geben.

Bei einem Freundschaftsbildnis handelt es sich durchaus um ein Gruppenporträt. Es demonstriert, unabhängig von dem Bestehen und der Art der Freundschaft, etwas, das nur für den Kontext des Gemäldes relevant ist: die Verbundenheit einer Gruppe. Ein solches Werk vermittelt dem Betrachter einen freiwilligen Zusammenschluss, da die Freunde aufgrund bestimmter Gemeinsamkeiten wie ihren sozialen Status, ihren Beruf oder ihre Mitgliedschaft in einem Club oder Verein dargestellt werden. Der Grad der Freundschaft bzw. die Tiefe der freundschaftlichen Verbundenheit sind jedoch bei den Gruppenporträts einer Berufsgruppe oder einer gesellschaftlichen Gruppe nicht unbedingt erkennbar.

Zumindest für das holländische Gruppenporträt des 16. und 17. Jahrhunderts stellt Riegl fest, dass es sich bei dessen Figuren um „völlig selbständige Individuen“ handelt, „die sich nur zur Erlangung eines bestimmten gemeinsamen, praktischen, aber dabei doch gemeinnützigen Zwecks zu einer Korporation vereinigten und im übrigen jedes für sich gefaßt sein wollten“.¹⁶¹ Das Zitat verdeutlicht, dass es sich bei dem holländischen Gruppenporträt einerseits um die Darstellung von Einzelporträts handelt, das aber andererseits die Betonung der Gemeinschaft nicht ausschließen sollte.¹⁶² Dabei lässt Riegl jedoch außer Acht, dass die für einen bestimmten Zweck zu einer Korporation zusammengeschlossenen Personen sehr wohl Freunde gewesen sein konnten.

Er führt weiter aus, dass es sich um „[...] die Darstellung einer freiwilligen Korporation aus selbstständigen, unabhängigen Individuen“ handelt.¹⁶³ Sein Hinweis, dass es sich um einen

¹⁶¹ Riegl 1997, S. 2.

¹⁶² Vgl. Riegl 1997, S. 3.

¹⁶³ Riegl 1997, S. 3; vgl. von Hülsen-Esch 2006, S. 354.

freiwilligen Zusammenschluss von selbst bestimmten Personen handeln müsse, wird in Kapitel 6.3. genauer erläutert.

Es sei ergänzt, dass im Vordergrund jedes Gruppenporträts die Gemeinschaft als ein Zusammenschluss verschiedener Individuen steht, welche sich als Wir-Einheit sehen und dieses Selbstverständnis auch nach außen kommunizieren möchten. Jedes der ausgewählten Gruppenporträts bewahrt die Individualität des Einzelnen, allerdings nicht auf Kosten der Gesamtwirkung des Zusammenschlusses.

3.2. Das Gruppenporträt nach Hans-Jürgen Schwalm, 1990

Schwalm widmet sich den Gruppenporträts des 20. Jahrhunderts und beleuchtet speziell das Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Gruppe, indem er für den Begriff „Gruppe“ drei Lösungsansätze präsentiert: die Gruppe als Zitat, als Modell oder als Montage.¹⁶⁴ Er zeigt auf, wie es Künstlern immer wieder gelingt, in Gruppenporträts jeden Einzelnen mit seinem individuellen Auftreten zu respektieren und zugleich eine kollektive Identität der Gruppe zu vermitteln.

Schwalms Definition lautet: „Ein Gruppenbild ist das Bild einer bestimmten Anzahl von Personen, die sich vorsätzlich als Gruppe definieren, die ihr Selbstbewusstsein als gesellschaftlich vermittelt begreifen, um als Individuum erst innerhalb eines Lebenszusammenhangs miteinander zu sich selber zu kommen.“¹⁶⁵ Er versteht also unter einem Gruppenporträt nicht nur die An- bzw. Versammlung von mehreren bestimmten Personen, sondern fordert, dass diese sich auch selbst als Einheit verstehen und ihre eigene Identität zugunsten ihrer Verbundenheit zueinander zurückstellen.

Schwalm merkt völlig zu Recht an, dass es eine gewisse Beständigkeit und eine über den Jetzt-Moment hinausgehende Zusammengehörigkeit erfordere, wenn sich mehrere Personen gemeinsam porträtieren lassen.¹⁶⁶ Dies bedeute, die Darstellung einer Gruppe verkörpere im Grunde „ein verbindliches Zusammengehörigkeitsgefühl und darin ein zielgerichteter, ein programmatischer Auftritt.“¹⁶⁷ Er führt weiter aus: „Der einzelne versichert sich über die Gruppe und ihre Zurschaustellung vor Publikum seiner sozialen und gesellschaftlichen Identität. [...] Er stellt sein ‚Für sich sein‘, seine Unabhängigkeit zurück, um sich in der Gruppe und Gesellschaft zu entfalten.“¹⁶⁸ Schwalms Hinweis, dass das Porträtieren von mehreren Personen die Wechselwirkung zwischen dem individuellen Ich

¹⁶⁴ Siehe Schwalm 1990, S. 11.

¹⁶⁵ Schwalm 1990, S. 7.

¹⁶⁶ Siehe Schwalm 1990, S. 8.

¹⁶⁷ Schwalm 1990, S. 8.

¹⁶⁸ Schwalm 1990, S. 8.

zum kollektiven Wir offenlegt und damit eine soziale Dimension erfasst, kann man ebenso bestätigen wie seine These, sich als Gruppe porträtieren zu lassen, sei Ausdruck eines bestehenden Wir-Gefühls, das mit einer programmatischen Darstellung für einen größeren Kreis oder die Öffentlichkeit hervorgehoben werde.¹⁶⁹

Schwalm betrachtet insbesondere die Selbstinszenierung des Künstlers im Kreise seiner Freunde, welche nicht zwingend auch Künstler sein müssen. Er benutzt das Zitat, das Modell und die Montage als Parameter, um das Gruppenporträt in seiner Wechselbeziehung zwischen Individuum und Gruppe ästhetisch und psychologisch zu erfassen. So versteht er in Bezug auf Max Ernsts *Au rendez-vous des amis* (Abb. 7) die Gruppe als Zitat. Sie als solche zu deklarieren, bedeutet für ihn, „die selbst-kritische Auseinandersetzung mit den traditionellen Standards kulturbetrieblicher Image-Produktion, mit der unreflektierten Verbindlichkeit sozialen Rollenspiels“.¹⁷⁰ Schwalm sieht im Individuum eines, welches sich auf sich selbst bezieht, um die historische Dimension seines Seins und Handelns zu reflektieren. Erst durch den gegenwartsbezogenen Umgang mit der Historie werde sich der Mensch seiner individuellen und damit auch kollektiven Identität bewusst.

Unter der Gruppe als Modell versteht Schwalm „die mittelbare Rekonstruktion ihrer Wirklichkeit, um durch objektive Disziplin der bildsprachlichen Mittel das ‚Organisationsgerüst‘ der Gruppe und damit ihre kommunikativen Strukturen in einer reduzierten und allgemeineren Form [...] zur Darstellung zu bringen“¹⁷¹. Dies weist er überzeugend anhand von Franz W. Seiwerts Gemälde *Fabriken* (Abb. 8) nach: Seiwert stelle die Gruppe als Denkmodell für übergreifende gesellschaftliche Zusammenhänge mit repräsentativem Charakter dar, denn sie verkörpere für ihn einen Raum, in dem sich jeder Einzelne hinsichtlich des kollektiven Bewusstseins frei entfalten könne. Schwalm's Interpretation stützt sich auf die Figur im Vordergrund, während sich die drei anderen Figuren in dem zweigeteilten Bild auf jeweils anderen Hierarchieebenen bewegen.

Schwalm untersucht ferner die Gruppe als Montage am Beispiel von *La Revolution Surrealiste, No. 12* (Abb. 9) und stellt „das qualitative Inbezugsetzen von Individuen“ dar, „das die Gruppe als ein dynamisches Ganzes in der Vorläufigkeit möglicher Veränderungen hält“.¹⁷² Die „Fragmentierung“ führe dazu, dass die Freiheit jeden Einzelnen nicht negiert, sondern ihn respektiert und so gleichzeitig den Dialog zwischen Individuum und Gruppe offenlegt.¹⁷³

¹⁶⁹ Siehe Schwalm 1990, S. 8.

¹⁷⁰ Schwalm 1990, S. 9–10.

¹⁷¹ Ebd., S. 10.

¹⁷² Schwalm 1990, S. 11.

¹⁷³ Siehe Schwalm 1990, S. 11.

3.3. Neudefinition des Begriffs „Gruppenporträt“

Generell kann man festhalten, dass es – abgesehen von Riegl und Schwalm – keine umfassende Definition für das Genre Gruppenporträt gibt. Es existieren nur kurz angerissene und unpräzise Erklärungen oder aber eine Einbindung in die Erläuterung einzelner Gemälde. Kaum ein Autor hat sich bislang darüber hinaus mit einer umfassenden, allgemeingültigen Definition des Gruppenporträts beschäftigt. Daher bietet sich für diese Untersuchung die Formulierung einer eigenen Definition des Gruppenporträts an.

Das Gruppenporträt stellt eine repräsentative bildliche Äußerungsform dar, in deren Rahmen mehrere Personen dargestellt sind. Es ist notwendig, ihre Anzahl festzulegen, um ein Gemälde als „Gruppenporträt“ zu deklarieren. Über die kleinstmögliche Anzahl der Gruppenmitglieder, sowohl bei Kunstwerken als auch im allgemeinen Kontext, herrscht große Uneinigkeit. Übrigens bezeichnet das deutsche Strafrecht bereits drei Personen als eine Bande, während bei einer Gruppenführung im Museum oft die Teilnehmerzahl auf 20 bis 25 Personen begrenzt ist.

Für die hier formulierte Neudefinition des Gruppenporträts gilt als Untergrenze ein Minimum von drei bis fünf Figuren. In der kunsthistorischen Forschung herrscht Einigkeit darüber, dass eine Person zu einem Einzelporträt führt, während bereits bei einer Mindestanzahl von zwei Personen, meistens Paare, die Ansichten auseinander gehen, ob es sich um ein Doppelbildnis oder bereits um eine Gruppe handelt. Für Theodor Geiger besteht die Existenz einer Gruppe ab drei Figuren, da dann das Kollektiv „von dem einzelnen Mitglied unabhängig“¹⁷⁴ ist und bei einem Wegfall einer Figur immer noch zwei als Gruppe deklariert werden können. Eine Einheit von Zweien hingegen kann nicht als Gruppe gelten, da „das Paarverhältnis mit dem Ausscheiden eines Partners erlischt“¹⁷⁵ und durch den Verlust einer einzigen Person die Gruppe aufgelöst ist. Die hier vorgelegte Neudefinition folgt Geigers Argumentation, dass eine Gruppe erst ab einer Anzahl von drei Figuren existiert. Es sei noch hinzugefügt, dass der Betrachter bei einer Darstellung von zwei Personen nicht direkt an eine zusammenhängende Gruppe denkt, sondern aufgrund von der gewohnten Präsenz im alltäglichen Leben an ein zusammengehöriges Paar oder zumindest an zwei beruflich oder freundschaftlich eng miteinander verbundene Personen erinnert. Daher ist eine Anzahl von mindestens drei bis fünf Figuren erforderlich, um als Gruppenporträt zu gelten.

Eine maximale Anzahl von Figuren für die Existenz eines Gruppenporträts festzulegen, ist so gut wie unmöglich, da der Übergang von der dargestellten Gruppe zur Masse fließend sein

¹⁷⁴ Siehe Geiger 1928, zit. nach Bernsdorf 1969, S. 386.

¹⁷⁵ Siehe ebd.

kann, weswegen die Anzahl nach oben von den folgenden Kriterien abhängt. Entscheidend ist, dass alle Dargestellten unabhängig von der Anzahl eine gemeinsame Verbindung besitzen und eine Einheit bzw. Gruppendynamik widerspiegeln.¹⁷⁶ Dies trifft bei der Abbildung einer Menschenmasse, bei der die einzelnen Figuren nicht identifizierbar sind, nicht zu. Hier geht es dem Künstler und auch dem Auftraggeber nicht darum, den individuellen Charakter der einzelnen Personen darzustellen, sondern die überwältigende Mehrheit der Masse zu betonen. Die Rahmenhandlung, beispielsweise eine Vertragsunterzeichnung, wird oftmals durch die große Anzahl Anwesender bestätigt, doch handelt es sich hierbei nicht um ein Gruppenporträt.

Die wesentliche Voraussetzung für das Gruppenporträt im Sinne der vorliegenden Arbeit ist die Identifizierbarkeit der dargestellten Personen anhand ihres Gesichtes und weiterer Attribute. Ist es nicht möglich, die Figuren real existierenden Personen zuzuordnen, ist ihre Anonymität intendiert. Dann handelt es sich um eine Masse, die nach der hier vorgenommenen Neudefinition das Gruppenporträt negiert. Bei einem „Massenbildnis“ dienen die Dargestellten lediglich als Nebenfiguren, um die abgebildete Szenerie hervorzuheben und zu beleben. Sie übernehmen die Funktion, die Handlung zu betonen und nach außen zu vermitteln. Daher ist es nicht notwendig, etwas über das möglicherweise bestehende Verhältnis der in der Masse dargestellten Personen zueinander herauszufinden, welches für ein Gruppenporträt nach Auffassung der vorliegenden Neudefinition aber eine Grundvoraussetzung darstellt.

Das dritte Kriterium der Neudefinition ist der ersichtliche übergeordnete gemeinsame Zusammenschluss der Personen. Alle Dargestellten muss etwas Gemeinsames verbinden, damit sie eine Gruppe bilden, beispielsweise ihr sozialer Status, ihr gemeinsamer Beruf oder ihre Mitgliedschaft in einem Club oder Verein. Alle Personen pflegen eine gleiche oder ähnliche Auffassung, welche sich in einer solidarischen Haltung zueinander äußert, und verfolgen das gleiche Ziel oder vertreten eine gemeinsame Sache.

Ein weiteres Merkmal für das Gruppenporträt ist die Interaktion: Der Bezug der Figuren untereinander muss durch wechselseitigen Blickkontakt, Berührungen, aufeinander bezogene Gesten sowie ihre Positionierung zueinander zum Ausdruck kommen, um auf die Bedeutung und den Zusammenhalt der Gruppe schließen zu können. Daher ist ein Gruppenporträt immer zwingend mit der Frage verbunden, welche Art der Verbindung zwischen den Porträtierten existiert und wie sich diese innerhalb des Bildes und gegenüber dem Betrachter äußert. Im Rahmen der folgenden Analyse ist es notwendig, zwischen dem

¹⁷⁶ Vgl. Bernsdorf 1969, S. 386.

tatsächlichen Verhältnis der Personen zueinander und dem vom Künstler dargestellten zu differenzieren.

Das Porträt möchte die Persönlichkeit eines Menschen bestmöglich zum Ausdruck bringen, was unmittelbar mit dessen Individualität verbunden ist, aber auch damit, wie der Künstler ihn sieht und wie der Porträtierte sich präsentieren möchte. Das Gruppenporträt hat entsprechend die Aufgabe, den Charakter der jeweiligen Gruppenmitglieder und die Identität der Gruppe insgesamt zu reflektieren. Beides erfolgt nicht allein über die Identifizierung der Gesichter, sondern darüber hinaus – quasi als Bestätigung – über die Darstellung von für ihn typischen Gegenständen, seiner Kleidung oder den ihn umgebenden Raum. Durch die Beigabe von bestimmten Dingen erhält der Betrachter zusätzlich Auskunft über die Identität des Dargestellten, seine gesellschaftliche Stellung oder ein Ereignis in seinem Leben.

Hinsichtlich der Gruppenidentität ist es notwendig, dass sich die einzelnen Figuren der Gruppe unterordnen müssen. Das heißt: Sie nehmen ihren Charakter und ihr persönliches Auftreten zurück, damit der Zusammenschluss von mehreren Figuren als Gemeinschaft betont und nach außen kommuniziert werden kann. Für die hier vorliegende Forschungsarbeit ist es unerlässlich, sich intensiv mit dem Spannungsverhältnis zwischen Individualität und Kollektivität auseinanderzusetzen und sich zu fragen, ob und in welcher Form der Künstler die Individualität jeder einzelnen Figur zugunsten des Kollektivs abgebildet, geschwächt oder sogar aufgelöst hat. Es ist darauf zu achten, wie sich die Individuen innerhalb der Gruppe ordnen und welche gruppenspezifische Rollenverteilung sich daraus ergibt.

Als eine weitere Voraussetzung für das Gruppenporträt ist das Fehlen einer Rangordnung der Figuren und somit ihre gleichwertige Präsenz essenziell. Keine Figur darf sich innerhalb der Gruppe dominant von ihr abheben.

Ein letztes Kriterium für das Gruppenporträt ist die Intention, die dem Gruppenporträt zugrunde liegt. Es kann sich beispielsweise um die Demonstration von Macht, politischem Einfluss oder um die Betonung eines Berufsstandes handeln. Ferner können die Religion, das Brauchtum oder das Selbstverständnis des Künstlers und der abgebildeten Personen in Gruppenporträts zum Ausdruck kommen, mit denen weitere Intentionen verbunden sein können. Sofern sich die Intention der Darstellung entschlüsseln lässt, kann man von einem Gruppenporträt sprechen. Zudem führt die Frage nach der Intention im Zuge der Untersuchung meistens auch zum Auftraggeber, der als ein weiteres Kriterium des Gruppenporträts in Kapitel 6. erläutert wird. Der Auftraggeber ist mit der Schwierigkeit verbunden, dass er nicht immer zu ermitteln ist.

Zusammenfassend sei folgende Neudefinition festgehalten: Ein Gruppenporträt besteht aus mindestens drei bis fünf Figuren, wobei deren höchste Anzahl nicht festgelegt wird. Es liegt ein Gruppenporträt vor, wenn die Figuren eine gemeinsame Verbindung besitzen und eine tiefer gehende Gemeinschaft bzw. Gruppendynamik widerspiegeln. Die Figuren müssen sich als Personen klar identifizieren lassen. Zwischen den abgebildeten Figuren ist Interaktion notwendig, da nur so eine Gemeinschaft zum Ausdruck kommen kann. Ferner ist die Individualität des Einzelnen zugunsten der Gruppe zurückgenommen und eine gleichrangige Darstellung aller Figuren gegeben. Nicht zuletzt sei auf die Intention des Gruppenporträts verwiesen: Sofern diese zweifellos erkennbar ist, darf das Werk als Gruppenporträt gelten.

Diese detaillierte Neudefinition des Gruppenporträts liegt der folgenden Untersuchung zugrunde.

4. Untersuchung exemplarischer Gemälde der Moderne

4.1. James Tissot, *Le Cercle de la rue Royale*, 1868

Das Gemälde *Le Cercle de la rue Royale* (Abb. 10) vollendete James Tissot (1836–1902) im Jahr 1868. Es hat die Maße 174,5 mal 280 Zentimeter und wurde mit Öl auf Leinwand gefertigt. Heute befindet sich das Werk in der Sammlung des Musée d'Orsay, Paris.¹⁷⁷

Es handelt es sich um ein Gruppenporträt, welches zwölf elegant gekleidete Herren unterschiedlichen Alters zeigt. Sie tragen detailliert dargestellte Anzüge, deren Farbgebung eher dezent und gedeckt gehalten ist. Ferner sind den Figuren eine große Vielfalt an Accessoires zugeordnet: unter anderem schwarze oder graue Zylinder, sowohl Krawatten als auch Fliegen, Einstecktücher, Gehstöcke und Handschuhe. Alle Herren tragen entweder einen Vollbart oder einen Schnauzer.

Die Versammlung findet in der prachtvollen Loggia eines feudalen Gebäudes statt. Die Terrasse ist mit einem schwarz-weiß marmorierten Fußboden, einer steinernen Balkonbrüstung und großen Steinsäulen nach antikem Vorbild ausgestattet. Durch die Balustrade hindurch sieht man eine Droschke und Spaziergänger auf einem Platz vor dem Gebäude. Des Weiteren sind in der Ferne Bäume und rechts, auf der Höhe der Steinsäule, Dächer eines Gebäudes zu erkennen.¹⁷⁸ Über den Bäumen und dem Gebäude in der Ferne erstreckt sich der Himmel mit weißen Wolken, der auch immer wieder im Hintergrund zwischen den imposanten Säulen zum Vorschein kommt. Eine dichte Efeuhecke als meterhohe Bepflanzung trennt die jeweiligen Abteile der durchgehenden Loggia voneinander und überragt deutlich die Köpfe der stehenden Herren. Die überragende Architektur bildet den gediegenen Rahmen für die Runde.

Der hier präsentierte Teil der Loggia weist ein üppiges Mobiliar auf, unter anderem ein großes Dreisitzsofa und ein opulenter Polstersessel mit demselben Blumenmuster, drei schön geschnitzte, braunschwarze Holzstühle mit rotem Polster sowie ein kleiner dazu passender Holztisch, die alle im Stil des Zweiten Kaiserreichs (1852–1870) gestaltet sind. Ferner liegt in der unteren Bildmitte ein grau-weiß gefleckter Dalmatiner auf dem Fußboden, dessen Kopf im Halbprofil zu sehen ist. Links fliegt eine Zeitung über den Boden. Direkt vor ihr, am äußersten linken Bildrand, steht einer der drei Holzstühle, der als Ablage dient für einen beigen Mantel mit schwarz-weiß kariertem Innenfutter, einen schwarzen eleganten

¹⁷⁷ Vgl. http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/werkbeschreibungen/suche/cFlandrinmmentaire_id/le-cercle-de-la-rue-royale-22193.html?no_cache=1&cHash=dcbc4c2eda, abgerufen am 12.07.2016.

¹⁷⁸ Hierbei handelt es sich vermutlich um einen Industriepalast, der 1855 anlässlich der Weltausstellung errichtet wurde und nicht mehr existiert. Siehe dazu http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/werkbeschreibungen/suche/commentaire_id/le-cercle-de-la-rue-royale-22193.html?no_cache=1&cHash=dcbc4c2eda, abgerufen am 12.07.2016.

Spazierstock und einen grauen Zylinder, aus dem ein Paar beige Handschuhe heraus schauen.

Dieses Gemälde bietet einen guten Einstieg in die Thematik des Gruppenporträts der Moderne. Zum einen weist es mehrere Parallelen zu den holländischen Gruppenporträts des 17. Jahrhunderts auf. Die abgebildeten Personen sind nicht nur Teil einer institutionalisierten Organisation, sondern verfolgen mit ihrer Mitgliedschaft auch gesellschaftliche Zugehörigkeit und Anerkennung. Zum anderen sind Gemeinsamkeiten in der kompositorischen Umsetzung festzustellen, wie im Folgenden detailliert geschildert wird. Trotz der strukturellen Ähnlichkeit zu den Holländern des 17. Jahrhundert erkennt man einen innovativen und modernen Ansatz in der Komposition von James Tissot.

4.1.1. Historischer Kontext, Anlass und Auftraggeber

Als *Le Cercle de la rue Royale* 1868 fertiggestellt wurde, wohnte Tissot in Paris und Napoléon III. (1808-1873) herrschte als Kaiser der Franzosen (1852–1870). Dessen Absetzung erfolgte, nachdem er den 1870 begonnenen Krieg gegen Preußen verlor. Napoléon III. musste bereits eineinhalb Monate nach Beginn des Deutsch-Französischen Kriegs kapitulieren. Infolgedessen wurden Friedensverhandlungen von Adolphe Thiers (1797–1877) mit dem Deutschen Reich geführt. Ende Februar wurde der Vorfrieden von Versailles unterzeichnet. Frankreich willigte damit in die Abtretung des Elsass und Lothringens sowie die Zahlung von Kriegsentschädigungen in Höhe von fünf Milliarden Francs an das Deutsche Reich ein. Am 17./18. März 1871 kam es in Paris zur Gründung der Pariser Kommune, an der sich auch Tissot beteiligte als Protest gegen diese als Erniedrigung empfundenen Friedensbedingungen und aufgrund seiner entsprechenden Opposition gegen die konservative Regierung.¹⁷⁹ Doch bereits Ende Mai 1871 lösten Regierungstruppen unter Patrice de Mac-Mahon (1808–1893), der 1874 zum Nachfolger Thiers gewählt werden sollte, die Kommune auf.

Tissot gehörte aufgrund seiner Mitgliedschaft in der Pariser Kommune ab 1871 zu den politisch Verfolgten. Er musste im Zuge ihrer Auflösung Frankreich verlassen und floh nach London, wo Königin Victoria (1837–1901) regierte. Tissot kannte London bereits, da er 1864 seine erste Ausstellung in der Royal Academy gezeigt hatte. Vermutlich wird er sich bei diesem Anlass intensiv mit der Stadt und den Bewohnern auseinander gesetzt haben.¹⁸⁰ Von 1872 bis 1881 fanden dort regelmäßig Ausstellungen des Künstlers statt.¹⁸¹ Nach seiner Flucht anglisierte er seinen Vornamen von Jacques Joseph zu James und wohnte im

¹⁷⁹ Vgl. Ash/Highton 1992, S. 4.

¹⁸⁰ Siehe Ash/Highton 1992, S. 3.

¹⁸¹ Siehe Kat. Slg. Catalogue of the Tate Gallery's Collection 1981, S. 718.

Stadtteil St. Johns Wood.¹⁸² In den 1870er-Jahren etablierte er sich als Porträtist der englischen Oberschicht und malte diverse zeitgenössische Genrebilder, mit denen er großen Erfolg feierte.¹⁸³

Ende der 1870er Jahre nahm die Buch- und Zeitschriftenillustration, insbesondere durch die Autotypie, an Beliebtheit zu. So gründete Tissot 1880 zusammen mit anderen Künstlern die Society of Painter-Etchers and Engravers in London, um der Radierung und dem Kupferstich zu einer größeren Anerkennung als Kunstform zu verhelfen.¹⁸⁴ 1883 kehrte er nach Paris zurück, wo er fortan regelmäßig ausstellen konnte und entsprechend erfolgreich war. Den Auftakt bildete seine noch im selben Jahr gezeigte erste Einzelausstellung im Palais d'Industrie.¹⁸⁵

Tissots Gemälde wirft einen Blick auf den exklusiven Club Le Cercle de la rue Royale in Paris, der als Treffpunkt für ausgewählte Mitglieder, die wohl überwiegend miteinander eng befreundet waren, 1852 gegründet wurde.¹⁸⁶ Es ist überliefert, dass der Club ursprünglich auf ein Treffen von Freunden zurückgeht, welche sich hierzu zunächst in der Rue Le Peletier einfanden, bevor sie 1854 in die Rue Royale umzogen.

Im 19. Jahrhundert existierte eine Vielzahl elitärer Herrenclubs in Paris, was zu einer gewissen Konkurrenz unter ihnen führte. So war es nichts Ungewöhnliches, wenn die Clubs sich gegenseitig ihre Mitglieder abwarben oder zu einem gemeinsam Club fusionierten. Dies geschah so 1865, als ein Teil des Clubs Le Cercle de la rue Royale überlegte, sich dem Cercle Agricole anzuschließen, einer der gefragtesten aristokratischen Clubs in der Hauptstadt von Frankreich. Als die Mehrheit diese Fusion befürwortete, beschloss die Minderheit jedoch sogleich, sich unter Beibehaltung des Namens abzuspalten wie auch die Räumlichkeiten des Clubs zu behalten, die erst einige Jahre zuvor vergrößert worden waren. 1867 ernannte dieser, der ausschließlich Herren vorbehalten war, zunächst Auguste de Gramont, Duc de Lesparre, zum Präsidenten. Er wurde im Jahre 1868, dem Entstehungsjahr des Gemäldes *Le Cercle de la rue Royale*, in dieser Position von Maurice Vicomte Mathieu de la Redorte abgelöst. Ende des 19. Jahrhunderts zählte der Club über 600 wohlhabende Mitglieder des Adels.¹⁸⁷ Im Jahr 1916 fusionierte, wie Marcel Proust in seinem Roman *Auf*

¹⁸² Siehe Schiff 1982, S. 20; vgl. Kat. Ausst. James Jacques Joseph Tissot – A Retrospective Exhibition 1968, S. 7; vgl. Bayer 1998, S. 22.

¹⁸³ Siehe Schiff 1982, S. 21.

¹⁸⁴ Siehe Hopkinson/Tilbury 1999, S. 11.

¹⁸⁵ Siehe Brooke/Wentworth 1982, S. 53; vgl. Ash/Highton 1992, S. 7.

¹⁸⁶ Siehe http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/werkbeschreibungen/suche/commentaire_id/le-cercle-de-la-rue-royale-22193.html?no_cache=1&cHash=dcbc4c2eda, abgerufen am 12.07.2016.

¹⁸⁷ Siehe thehammocknovel.worldpress.com, abgerufen am 28.9.2016.

der Suche nach der verlorenen Zeit ausführt, dann auch der Club in der Rue Royale mit dem Cercle Agricole. Der neue Club erhielt den Namen Nouveau Cercle de la Rue Royale.¹⁸⁸

Die Entstehung des Clubs Le Cercle de la rue Royale 1852 in Paris geht auf die Gründung von britischen Gentlemen's Clubs als Vorbild zurück, die bis heute aus dem gesellschaftlichen Leben in Großbritannien nicht wegzudenken sind. Im 18. Jahrhundert entstand eine große Anzahl an Gentlemen's Clubs insbesondere in London, welche ihren Höhepunkt Ende des 19. Jahrhunderts fanden. Sie waren zunächst nur Herren aus der Aristokratie vorbehalten, allerdings wurde diese Regelung langsam gelockert. Frauen hingegen sind sogar noch im 21. Jahrhundert nur bedingt in verschiedenen Clubs zugelassen.

Laut Carol Harrison wurde der erste Pariser Herrenclub nach britischem Vorbild bereits 1819 gegründet.¹⁸⁹ Sie macht darauf aufmerksam, dass die Franzosen jedoch nicht den Begriff „Club“ übernahmen.¹⁹⁰ Harrison schreibt dazu: „The club was, according to Flaubert, a 'subject of exasperation for conservatives' and it did not shed its connotations of revolution and terror until the fin de siècle.“¹⁹¹ Selbst der berühmte Jockey Club, gegründet 1834 in Paris, behielt seinen offiziellen Namen Cercle de la Société d'Encouragement our l'Amélioration des Races des chevaux en France bis zum Jahr 1903 bei.

Zielsetzung dieser Clubs war es, den Mitgliedern eine Art zweites Zuhause zu bieten, in dem die Herren sich entspannen, (Geschäfts-)Freunde treffen, Gesellschaftsspielen nachgehen oder eine Mahlzeit zu sich nehmen konnten. Besonders gerne hielten sich die Herren im Raucherzimmer auf. Teilweise boten die Herrenclubs ferner die Möglichkeit zu übernachten. Durch das gesellschaftliche Miteinander konnten sich die Clubmitglieder ein wichtiges Netzwerk aufbauen und in ungestörter Atmosphäre beispielsweise über Politik diskutieren. Nicht selten wurden die Häuser der Clubs von denselben Architekten erbaut, die auch die Adelssitze der Mitglieder entwarfen.

Ein Großteil der vermögenden Männer des 19. Jahrhunderts war bestrebt, einem dieser Clubs anzugehören. Die Aufnahme neuer Mitglieder bedurfte grundsätzlich der Fürsprache eines Clubmitglieds. Ferner war das Blackballing-Verfahren üblich. Dafür warfen alle Mitglieder in geheimer Abstimmung schwarze und weiße Kugeln in ein Gefäß. Waren sechs weiße Kugeln dabei, galt die Zulassung als genehmigt.¹⁹²

¹⁸⁸ Siehe Proust/Fischer 2014, S.833.

¹⁸⁹ Vgl. Harrison 1999, S. 89.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 98.

¹⁹¹ Harrison 1999, S. 98.

¹⁹² Siehe thehammocknovel.worldpress.com, abgerufen am 28.09.2016.

Zwölf Mitglieder des Clubs *Le Cercle de la rue Royale* beschlossen, ein Porträt von sich malen zu lassen. Jeder Einzelne von ihnen beteiligte sich mit 1000 französischen Franc an den Kosten der Auftragsarbeit.¹⁹³ Sie entschieden, dass der Besitzer nach der Fertigstellung durch ein Losverfahren ermittelt werden sollte.¹⁹⁴ Baron Rodolphe Hottinger (1835–1920), der rechts im Bild auf dem Sofa sitzt, wurde schließlich der zukünftige Besitzer. Seiner Familie gehörte das Werk bis zu seiner Übergabe im Jahr 2011 an das Musée d'Orsay.¹⁹⁵ Sein großes Format unterstrich den repräsentativen Zweck. Wahrscheinlich hing es in einem Salon der Räumlichkeiten des Clubs in der Rue Royale und sollte die Herren wohl in ihrer Klassenzugehörigkeit bestärken. Näheres ist zur Intention nicht überliefert. Außerdem ist nicht bekannt, warum sich ausgerechnet diese zwölf Herren haben porträtieren lassen. Denkbar ist, dass sie eine offizielle Funktion innerhalb des Clubs als Vorstände oder Präsidenten der letzten Jahre übernommen hatten. Oder es waren eventuell diejenigen, welche die Fusion mit dem Cercle Agricole ablehnten und sich nun in ihrer eigenen Formation präsentieren wollten. Mit Sicherheit kann man aber davon ausgehen, dass diese Herren eng miteinander verbunden oder sogar befreundet waren.

Die abgebildete Szene in *Le Cercle de la rue Royale* ist auf der Loggia des Hôtel de Coislin verortet, welches noch heute an der Place de la Concorde steht.¹⁹⁶ Das Hôtel de Coislin in der 1 Rue Royale ist eines von zwei königlichen Gebäuden des französischen Architekten Jacques-Ange Gabriel (1698–1782), der die Place de la Concorde zwischen 1755 und 1776 gestaltete.¹⁹⁷ Die Rue Royale mündet in die Place de la Concorde, einem der größten und bedeutendsten Plätze in Paris. Der Werktitel bezieht sich auf diese noble Adresse.

4.1.2. Interpretationsansätze – Analyse der Bildkomposition und der Dargestellten

Das Gemälde spiegelt eine Inszenierung der eleganten Gesellschaft am Ende des Zweiten Kaiserreichs in Frankreich wider. Im Folgenden wird analysiert, wer abgebildet ist, welche Haltung die Personen einnehmen und in welcher Kleidung sich die Herren präsentieren. Die Beschreibung der Figuren erfolgt von links nach rechts.

Zunächst sei darauf verwiesen, dass Tissot neben dem eigentlichen Raum der Loggia auch den Außenraum einbezieht, indem er sowohl Ausblicke in die unmittelbare Umgebung

¹⁹³ Vgl. Kat. Ausst. James Jacques Joseph Tissot – A Retrospective Exhibition 1968, S. 16.

¹⁹⁴ Vgl. http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/werkbeschreibungen/suche/commentaire_id/le-cercle-de-la-rue-royale-22193.html?no_cache=1&cHash=dcbc4c2eda, abgerufen am 12.07.2016; siehe auch Rey 2011, S. 22.

¹⁹⁵ Vgl. http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/werkbeschreibungen/suche/commentaire_id/le-cercle-de-la-rue-royale-22193.html?no_cache=1&cHash=dcbc4c2eda, abgerufen am 12.07.2016; siehe auch Rey 2011, S. 22.

¹⁹⁶ Siehe Rey 2011, S. 21.

¹⁹⁷ Vgl. Kat. Ausst. James Jacques Joseph Tissot – A Retrospective Exhibition 1968, S. 16.

ermöglicht als auch eine Fernsicht. Die abgebildete Szenerie ist damit in einem Übergangsbereich zwischen Innen- und Außenraum verortet.

Le Comte Alfred de la Tour-Maubourg (1834–1891), Ritter der Ehrenlegion und Sekretär der französischen Botschaft, ist ganz links dargestellt. Er sitzt lässig, mit dem rechten Fuß unter dem linken Knie verschränkt und einem Zigarillo in der linken Hand, auf der Balustrade der Loggia. Sein von der Gruppe abgewandter Blick richtet sich am Betrachter vorbei in die Ferne. Er trägt ein schwarzes Sakko, das nur mit einem oberen Knopf geschlossen ist. Darunter trägt er eine helle Weste über weißem Hemd mit einem Umlegekragen und ein blaues Lavallière, welches vorne zu einer Schleife mit hängenden Enden geknotet ist. Das Outfit ist kombiniert mit einer hellgrauen Hose und schwarzen Schuhen.

Le Marquis Alfred du Lau d'Allemans (1833–1919), zu dem keine Details überliefert sind, ist neben Alfred de la Tour Maubourg ebenfalls an der Balustrade abgebildet. Er lehnt entspannt mit beiden Händen in den Hosentaschen an der Brüstung und schaut zu den anderen in die Runde. Er ist dargestellt in einem schwarzen Sakkomantel über dunkelgrauer Hose, weißem Hemd mit Kragen und schwarz-weiß gepunktetem Querbinder, die über seiner goldfarbenen hoch geschneiderten Weste gut zur Geltung kommt.

Links neben diesen beiden Herren steht Le Comte Étienne de Ganay (1833–1903), Generalkonsul der Region Saone-et-Loire, der aus einer der bekanntesten französischen Adelsfamilien stammt. Er lehnt an dem Postament der Säule und stützt sich mit der rechten Hand dort ab. Die linke Hand hält seinen Spazierstock und ist zugleich locker in den Hosenbund eingehängt, während er hinaus in den Park blickt. De Ganay zeigt sich in einem schwarzen Cutaway, der damals eher für förmliche Anlässe verwendet wurde. Darunter trägt er ein weißes Hemd mit eng anliegendem Stehkragen samt schwarzer Fliege. Hier kommt das Hemd besonders gut zur Geltung, da er eine schwarze Weste mit einem tief ausgeschnittenen Schalkragen trägt. Zu seiner Kleidung gehören ferner ein knielanger beiger Stoffmantel und schwarze Schuhe. Als Accessoires fallen der seidenmatte schwarze Zylinder auf dem Kopf, eine goldene Uhrenkette und ein Gehstock auf.

Rechts von ihm folgt Julien de Rochechouart (1830–1879), französischer Botschafter in China, der auf einem rot gepolsterten Holzstuhl Platz genommen hat. Mit überkreuzten Beinen und einer Zigarette in der rechten Hand nimmt er eine elegant-lässige Haltung ein. Seine linke Hand stützt er auf einem kleinen Tisch rechts neben ihm ab. Er blickt den Betrachter direkt an. Unter seinem schwarzen zugeknöpften Gehrock mit weißem Einstecktuch blitzt ein weißes Hemd hervor, welches allerdings nur zu erkennen ist, da seine Ärmel unter dem Gehrock hervorschauen. Der Hemdkragen ist von dem roten Bart des Dargestellten verdeckt. Er hat seinen Gehrock mit einer grau-schwarz karierten, gerade

geschnittenen Hose kombiniert, welche zu den Farben des Dalmatiners zu seinen Füßen passt. Seine Erscheinung wird von glänzenden schwarzen Lederhalbstiefeln abgerundet.

Le Marquis Coleraine Robert Vansittard (1833–1886), Captain der Light Dragoons und einziger Brite in dieser Runde, steht breitbeinig hinter de Rochechouart. Er hat schwarzes Haar und trägt ein braunes Sakko, bei dem nur der oberste Knopf geschlossen ist, und darunter eine Weste in gleicher Farbe. Der Stehkragen des weißen Hemdes verdeckt den Hals. Seine Körperhaltung wirkt ebenfalls lässig, was die linke Hand, die in der Tasche seiner dunkelgrauen Hose steckt, betont. Der vorne geöffnete Mantel gibt den Blick auf das schwarz-weiße Innenfutter frei. Vansittards Kopf ist nach links gewendet. Er scheint Charles Haas im Türrahmen anzuvisieren.

Le Marquis René de Miramon (1835–1882) stammt aus dem Adelsgeschlecht Cassagne de Beaufort, einer angesehenen französischen Familie. Der Jüngste im Kreis sitzt breitbeinig auf dem Sofa, sein rechter Ellenbogen ist auf dem Oberschenkel abgelegt, weswegen er seinen leicht nach links gedrehten Kopf auf die Rechte stützen kann, in der er hellbraune Handschuhe hält. Sein beobachtender Blick geht ebenfalls in Richtung der Tür, die ins Innere führt. Er trägt einen schwarzen Zylinder, seine Linke umfasst den dunkelbraunen Regenschirm. Er ist elegant in einen schwarzen Mantel mit hellgrauer Hose gekleidet und trägt schwarze Lederhalbstiefel. Ferner spähen der Kragen und die Ärmel des weißen Hemds unter dem Mantel hervor.

Baron Rodolphe Hottinguer (1835–1920), der Bankenerbe, dem das Werk später gehören sollte, sitzt mit überschlagenen Beinen rechts neben de Miramon auf dem Sofa. Seine linke Hand liegt entspannt auf seinem Schoß, während er sich mit der rechten auf der Sitzfläche des Sofas abstützt. Hottinguer hat sich in Kontrast zu seinem auffallendem roten Haar und seinen beeindruckenden Koteletten für einen schwarzen Gehrock mit einer hoch geschnittenen, ebenfalls schwarzen Weste und eine hellgraue Stoffhose entschieden. Dazu trägt er schwarze Halbstiefel aus Leder. Um seinen Hemdkragen hat er eine kunstvoll geknotete, schwarze Halsbinde gebunden. Der Blick des Barons geht Richtung Balkontüre.

Charles-Alexandre de Ganay (1803–1881)¹⁹⁸, Angehöriger einer der einflussreichsten Adelsfamilien des Landes, Vater von Etienne de Ganay und Ministre plénipotentiaire (Beamter des Außenministeriums), sitzt mit überschlagenen Beinen und einer Zigarette in der linken Hand direkt vor Hottinguer auf einem zweiten gepolsterten Stuhl. Er wird dem Betrachter im Halbprofil präsentiert. Sein Blick richtet sich starr in Richtung Balustrade, sein

¹⁹⁸ Das Musée d'Orsay identifizierte die Person einfach nur als Marquis de Ganay, allerdings behaupten andere Quellen, dass es sich um Marquis Charles-Alexandre de Ganay (1803–1881) handelt, welcher der Vater von der dritten Person links ist, und zwar von Étienne de Ganay (1833–1903), siehe <https://thehammocknovel.wordpress.com>, abgerufen am 27.09.2016.

Interesse scheint dem Park zu gelten. Er trägt einen schwarzen Cutaway, ferner eine dunkelblaue bzw. schwarze Hose zu einer hoch geschnittenen weißen Weste, einem weißen Hemd mit Kragen und einer hellgrauen gemusterten Krawatte. Allerdings wird hier die Aufmerksamkeit auf die schwarzen Halbstiefel aus Leder gelenkt, über denen er braune geknöpfte Gamaschen trägt.

Baron Gaston de Saint-Maurice (1831–1905), Mitglied der Kommission zur ägyptischen Schuldenverwaltung und der Ehrenlegion, sitzt auf der rechten Armlehne des Sofas.¹⁹⁹ Seine linke Hand ruht auf seinem Schoß, die rechte auf der Sofalehne. Er trägt einen schwarzen Zylinder. Sein ebenfalls schwarzer Gehrock ist über seiner hoch geschnittenen weißen Weste zugeknöpft. Eine Perlenkrawattennadel hält seine blaue Lavallière. In der Brusttasche befindet sich ein akkurat gefaltetes weißes Einstecktuch. Seine dunkelgraue Hose wirkt zurückhaltend. Er blickt den Betrachter direkt an.

Edmond-Melchior Jean Marie de Polignac (1834–1901), ein namhafter französischer Komponist, hat entspannt in dem Polstersessel Platz genommen und hält zwischen Zeigefinger und Daumen ein Buch in der Linken. Sein Kopf ist angelehnt, sein Blick scheint den Fußboden zu fokussieren. Zum schwarzen Cutaway trägt er eine schwarz-weiß gemusterte Hose in Kombination zu einer hoch geschnittenen weißen Weste mit Schalkragen und einer blauen Lavallière, die mit einer aus Perlen bestehenden Krawattennadel befestigt ist. Er trägt wohl weiße oder graue Perlen als Manschettenknöpfe. Dazu bevorzugt er, wie de Ganay, schwarze Lederhalbstiefel. Sein silbergrauer Zylinder mit den dazu farblich passenden Handschuhen und sein Gehstock liegen links neben ihm auf dem Boden.

Eine der berühmtesten Persönlichkeiten, die das Gemälde zeigt, ist Le Marquis Gaston Auguste de Galliffet (1830–1909), französischer General und Kriegsminister. Er war später ein bekennender Gegner der Pariser Kommune von 1871. Galliffet stützt sich auf die Kopflehne des Sessels und schaut geradeaus auf die Runde vor sich. Er trägt ein schwarzes Sakko über einer schmal geschnittenen schwarzen Hose aus dem gleichen Stoff – damals ein sportlicher modischer Alltagsanzug. Zudem setzt er mit einer blau gemusterten Halsbinde einen farbigen Akzent. Auf dem Boden, unmittelbar neben seinem linken schwarzen Lederhalbstiefel, liegt das Ende einer Zigarre.

Ganz rechts im Türrahmen steht Charles Haas (1833–1903), Sohn eines Börsenmaklers und einer der herausragenden Dandys seiner Zeit. Er sollte einige Jahre später Marcel Proust als Vorbild für die Figur von Swann in seinem Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*

¹⁹⁹ Siehe Proust/Fischer 2014, S. 833.

inspirieren.²⁰⁰ Er steht breitbeinig auf der Schwelle der geöffneten Tür, die Linke in die Hüfte gestützt und in der Rechten einen Spazierstock haltend, welchen er locker über die rechte Schulter gelegt hat. Sein Kopf ist leicht nach links gewandt und sein Blick schweift in die Ferne. Er kombiniert einen beigefarbenen Mantel über einem Sakko in Braun und eine dazu passende hoch geschnittene Weste ebenfalls in Braun, dazu gehört eine fein karierte hellgraue Hose. Ferner trägt er ein weißes Hemd mit Vaternörderkragen und eine Perlenkrawattennadel, die seine dunkle Lavallière hält. Das locker sitzende Einstecktuch in der Brusttasche seines Sakkos schmückt seine Erscheinung mit einem weiteren farblichen Akzent. Als Accessoires dienen Haas hellbraune Handschuhe, ein hellgrauer Zylinder und ein Gehstock. Seine schwarzen Halbstiefel aus Leder schützt er mit braunen geknöpften Gamaschen.

Tissots detaillierte Darstellung der Bekleidung dieses elitären Kreises einschließlich der Accessoires verweist nicht nur auf die Vielfalt der Herrenmode dieser Zeit, sondern zeigt zugleich, welchen hohen Stellenwert die Kleidung besaß. Sie war vermutlich nicht von Tissot vorgegeben, wie Xavier Rey feststellt, und vermittelt dem Betrachter einen Eindruck vom britischen Modestil der 1860er-Jahre.²⁰¹ Sie verweist außerdem auf die Zugehörigkeit der Clubmitglieder zur Aristokratie,²⁰² da jene Bekleidung ursprünglich im 18. Jahrhundert der adeligen Oberschicht vorbehalten war.

Im 19. Jahrhundert veränderte sich die Funktion der Mode. Im Zuge der Industrialisierung nahm die Bedeutung des Bürgertums in der europäischen Gesellschaft zu und somit wandelte sich auch die Mode. Bald war sie „kein aristokratisches Phänomen mehr“, so Gertrud Lehnert.²⁰³ Tissots präzise Wiedergabe der Kleidungsstücke einschließlich Accessoires und Dekoration lassen seine Begeisterung insbesondere für die britische Mode erkennen, was unter anderem vermutlich auf sein Elternhaus zurückgeht: Sein Vater war ein Kaufmann für Leinenstoff und seine Mutter eine Hutmacherin.²⁰⁴

Die Herren dieser Runde wirken aufgrund ihrer betont lässigen Haltung vertraut miteinander. Sie sind teilweise einander zugewandt und zeigen keinerlei Befangenheit, worauf beispielsweise das Aufstützen an einem besetzten Sessel hindeutet, der mit körperlicher Nähe verbunden ist. Die Figuren wirken angeordnet, doch die Lockerheit der Herrenrunde dominiert die Szene. Auf die gesellige Absicht ihres Zusammentreffens deuten neben der

²⁰⁰ Siehe Schiff 1982, S. 20; vgl. Rey 2011, S. 22; siehe auch Kat. Ausst. James Jacques Joseph Tissot – A Retrospective Exhibition 1968, S. 16.

²⁰¹ Siehe Rey 2011, S. 22.

²⁰² Siehe http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/werkbeschreibungen/suche/commentaire_id/le-cercle-de-la-rue-royale-22193.html?no_cache=1&cHash=dcbc4c2eda, abgerufen am 12.07.2016.

²⁰³ Lehnert 2008, S. 101.

²⁰⁴ Siehe Rey 2011, S. 21; vgl. auch Ash/Highton 1992, S. 2.

ungezwungenen Haltung aller das Rauchen von Zigarillos bzw. Zigaretten und die Weingläser, welche auf einem kleinen Tisch rechts neben Julien de Rochechouart stehen, hin. Es wirkt, als nutzten die einzelnen Personen den Augenblick, der für das Gemälde festgehalten werden soll, um ihre Individualität innerhalb der Gruppe zu betonen. Die Inszenierung der Herrenrunde ist bewusst vom Künstler intendiert.

Die Komposition weist eine klar überschaubare und ausgewogene Anordnung der Figuren auf. Tissot hat die Herrenrunde in kleine zusammenhängenden Teilgruppen arrangiert: Diejenigen links an der Balustrade, die Herren auf der linken Seite des Sofas sowie die rechts vom Sofa bilden jeweils eine Einheit.

Einige der Herren wirken, als seien sie soeben erst angekommen, worauf ihre Mäntel schließen lassen, was Tamar Grab zu Recht anmerkt.²⁰⁵ Allerdings stellt sich in diesem Kontext die Frage, woran man erkennt, ob es sich um ein Kommen oder ein Gehen der Dargestellten handelt. Allein das Tragen eines Mantels kann sowohl bedeuten, dass die Figur die Szenerie verlassen möchte, als auch, dass sie vor kurzem eingetroffen ist. Daher ist eine Deutung und Festlegung schwierig, sofern die Szenerie aufgrund der Körperhaltung und der Dynamik der Figur keine weiteren Anhaltspunkte liefert.

Die übrigen Herren haben sich hingegen in lässiger Haltung niedergelassen und die Kopfbedeckung abgelegt. Die Figuren zeigen eine große Vielfalt in der Variation ihrer Körperhaltungen, keine gleicht der anderen. Die demonstrative Lässigkeit entspricht nicht den damals vorherrschenden Konventionen für die Darstellung eines Porträts. Die inszenierte Lockerheit sollte vermutlich die Modernität der Porträtierten zum Ausdruck bringen. Denn die konservativen Konventionen der Aristokratie begannen, sich um diese Zeit langsam zu lockern. Aus Sicht des heutigen Betrachters visualisiert das Gemälde, dass sein Repräsentationscharakter trotz der zur Schau getragenen Lässigkeit der Figuren unangetastet bleibt. Tissots Werk ist ebenso ein Zeugnis der Modernität wie für die aristokratische und großbürgerliche Atmosphäre jener Zeit.

Russell Ash und Bernard Highton gehen darauf ein, dass Tissot lange Zeit vorwiegend für seine Frauenbildnisse bekannt war, die er in Szenen des modernen Lebens im 19. Jahrhundert einband.²⁰⁶ Nur selten richtete er seine künstlerischen Fähigkeiten darauf, Männer alleine abzubilden, und wenn das der Fall war, dann handelte es sich meistens um Auftragsarbeiten, wie Nancy Rose Marshall und Malcolm Warner feststellen.²⁰⁷ Aufträge für Porträts möglichst namhafter Persönlichkeiten waren für junge Künstler der damaligen Zeit wichtig, um sich zu etablieren. Marshall und Warner führen aus, dass sich Tissot von seiner

²⁰⁵ Siehe Grab 1999, S. 106.

²⁰⁶ Siehe Ash/Highton 1992, S. 4.

²⁰⁷ Vgl. Marshall/Warner 1999, S. 51.

Vorliebe für Frauenbildnisse lösen und seine Fähigkeit beweisen musste, auch Männer ausdrucksstark darzustellen, wenn er es nicht riskieren wollte, als reiner Frauenmaler „abgestempelt“ zu werden.²⁰⁸ Frauenporträts lagen zur damaligen Zeit andere stilistische Kriterien zugrunde. Sie besaßen einen weniger hohen Repräsentationscharakter und sollten lediglich die allgemeinen Ideale Schönheit und Grazie widerspiegeln.²⁰⁹ Bei Männerporträts hingegen wurde mehr Wert auf die Betonung der Persönlichkeit und des bedeutenden Standes der Porträtierten gelegt.²¹⁰ Mit der Auftragsarbeit von 1868 war für Tissot nicht nur ein großes Renommée verbunden, hier konnte er zugleich sein Können, Männer beinahe in Lebensgröße zu malen, unter Beweis stellen und sich somit als Porträtist etablieren.²¹¹ Das Werk *Le Cercle de la rue Royale* war sein erstes großformatiges Gruppenporträt ausschließlich mit Männern. Seit seiner Fertigstellung im Jahr 1868 galt er als einer der begabtesten Porträtmaler seiner Zeit.²¹²

Tissot zeigte mit seinem Gemälde ferner, dass er selbstbewusst genug war, Herren der gehobenen Gesellschaft charakterstark und ihrer gesellschaftlichen Stellung entsprechend darzustellen. Für diese Betonung wählte er einen luxuriösen Rahmen, welche ihre Position anschaulich illustrierte und widerspiegelte.²¹³ Generell sind Männerporträts in Tissots Œuvre leicht als solche zu identifizieren, da es sich bei der Darstellung von Männern meistens um ein Porträt handelt. Marshall und Warner schreiben, dass hingegen seine Abbildungen von Frauen in erster Linie Genrebilder des modernen Lebens, beispielsweise *Waiting for the Ferry*, 1878 (Abb. 11) seien.²¹⁴

Sofern männliche Figuren in Tissots Genrebildern erscheinen, richten sie fast nie ihren Blick direkt auf den Betrachter wie das bei den Frauenfiguren der Fall ist. Diese deutlich erkennbare Diskrepanz in seiner Darstellung beider Geschlechter wirft die Frage nach der Ursache dafür auf und impliziert, dass der Künstler das Verhältnis eines Mannes zu seiner Art der Selbstdarstellung und das einer Frau zu ihrer Selbstdarstellung unterschiedlich bewertete.²¹⁵ Marshall und Warner äußern, dass die ausdrucksstarken, ansprechenden Blicke der Frauenfiguren in Tissots Werken direkt die Aufmerksamkeit des anblickenden

²⁰⁸ Vgl. Marshall/Warner 1999, S. 51.

²⁰⁹ Siehe Undritz 1994, S. 5 und S. 117.

²¹⁰ Siehe ebd.

²¹¹ Vgl. Marshall/Warner 1999, S. 51.

²¹² Siehe http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/werkbeschreibungen/suche/commentaire_id/le-cercle-de-la-rue-royale-22193.html?no_cache=1&cHash=dc4c2eda, abgerufen am 12.07.2016.

²¹³ Vgl. Marshall/Warner 1999, S. 51.

²¹⁴ Vgl. ebd.

²¹⁵ Vgl. ebd.

Subjekts sichern.²¹⁶ So seien die Frauen zum Gemälde selbst geworden, während die Herren nur einen aktiven Teil eines Gemäldes darstellten.²¹⁷

4.1.3. Umsetzung des Gruppenporträts

Tissots Œuvre besteht aus rund 300 vollendeten Gemälden sowie rund 90 Radierungen, Zeichnungen, Buchillustrationen, Karikaturen, Emaillearbeiten und Skulpturen.

Laut Ash und Highton griff Tissot für seine Porträts auf sowohl professionelle Modelle als auch Amateure zurück.²¹⁸ Oft zog er zudem eine Fotografie hinzu, um Posen genauestens wiederzugeben; außerdem verfügte er über eine umfangreiche Palette von Requisiten und eine beachtliche Auswahl prächtiger Kostüme.²¹⁹ Tissot war bekannt dafür, dass er Frauen gerne in einer Vielfalt schöner Kleider malte. Es tauchen wiederholt dieselben Accessoires wie Hüte oder Schultertücher in seinen Werken auf. Sie führen dem heutigen Betrachter nicht nur die Mode des 19. Jahrhunderts eindrucksvoll vor, sondern auch den persönlichen Geschmack des Künstlers. Daher kann die Reihenfolge seiner Darstellung von Kostümen nicht als Chronologie der Modeentwicklung gelten.²²⁰

Tissots Werke zeigen weitreichende Einflüsse verschiedener Malstile: von der Romantik über den Realismus bis zum Impressionismus. Auch Japan und seine Kunst interessierten ihn sowie einzelne Künstler seiner Zeit wie beispielsweise Gustave Courbet oder Édouard Manet. Während Tissots Bewunderer heute sein eklektisches Interesse an den diversen Kunstbewegungen des 19. Jahrhunderts vom Präraphaelismus bis zum Impressionismus schätzen, kritisierten seine Zeitgenossen dies als einen Verlust seiner Glaubwürdigkeit und unterstellten ihm den Willen zum Plagiat.²²¹

Auch das Werk *Le Cercle de la rue Royale* lässt Tissots Interesse an verschiedenen Malstilen deutlich erkennen. Auf der einen Seite kommt er dem Impressionismus nahe, auf der anderen bleibt er dem Stil seines Lehrers Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) treu.²²² Ingres war einer der bedeuteten Künstler des Klassizismus im Frankreich des 19. Jahrhunderts, welcher seine Inspiration in der Antike und in der italienischen Renaissance fand. Tissot kannte dessen Arbeiten gut. 1856, im Alter von 19 Jahren, war Tissot nach Paris, dem damaligen Kunstzentrum, gegangen und hatte seine künstlerische Ausbildung an

²¹⁶ Vgl. Marshall/Warner 1999, S. 51.

²¹⁷ Vgl. ebd.

²¹⁸ Siehe Ash/Highton 1992, S. 9.

²¹⁹ Siehe ebd.

²²⁰ Siehe ebd.

²²¹ Siehe ebd.

²²² Siehe http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/werkbeschreibungen/suche/commentaire_id/le-cercle-de-la-rue-royale-22193.html?no_cache=1&cHash=dcbc4c2eda, abgerufen am 12.07.2016; siehe auch Rey 2011, S. 22.

der École des Beaux-Arts absolviert.²²³ Hier studierte er unter anderem bei Ingres, Hippolyte Flandrin (1809–1864) und Louis Lamothe (1822–1869).²²⁴

Ingres ist neben Historiengemälden und Akten auch bekannt für seine Porträts. Er versuchte mit diesen nicht, die Realität abzubilden, sondern bearbeitete das Bildmotiv über die Realität hinausgehend und zeigte seine Porträtierten meistens in einer übernatürlich schönen Form. Typisch für Ingres' Porträts ist darüber hinaus die Genauigkeit bei der Darstellung von Kleidung und Accessoires.

Tissots *Le Cercle de la rue Royale* weist einige Parallelen zu Ingres Herangehensweise auf: Zunächst sind bei ihm alle Herren ebenfalls idealisiert dargestellt, um ihre herausragende Machtposition und ihre attraktive Erscheinung zu betonen. Ferner befasst sich Tissot wie Ingres detailliert mit der Wiedergabe von Kleidung und Accessoires, sogar kleine Manschettenknöpfe sind sehr gut zu erkennen. Generell kann man bei *Le Cercle de la rue Royale* von einer eher kühlen Farbgebung sprechen, welche nicht mit der vielfältigen Farbpalette des späteren Impressionismus vergleichbar ist. Des Weiteren handelt es sich bei Tissot wie bei Ingres nicht um einen pastosen, sondern um einen flächigen, feinen Farbauftrag. Beide achten insbesondere auf klare Konturen bei der Figurengestaltung, um ihre Körper von dem Hintergrund ihrer Umgebung abzugrenzen.

Als Gegenpol zur klassischen Malerei entwickelte sich die Romantik mit Künstlern wie Théodore Géricault (1791–1824) und Eugène Delacroix (1798–1863). Sie kritisierten den Stil des Neoklassizismus als statisch und kalt. Diese Stilrichtung ließ keine Emotionen erkennen. Die Maler des Klassizismus standen dagegen den oftmals undurchsichtigen chaotischen Kompositionen, der kontrastreichen Farbgebung und der ungenauen Zeichentechnik der Romantiker skeptisch gegenüber. Dieser Disput der beiden großen Kunstrichtungen in der Malerei beherrschte fast ein halbes Jahrhundert die französische Kunstszene.

Mit *Le Cercle de la rue Royale* orientierte sich Tissot an der Manier des englischen Conversation Piece (dt. Konversationsstück).²²⁵ Es zeigt Figuren in geselligen Runden, welche in Gespräche eingebunden sind. Im 17. Jahrhundert entwickelte sich das Konversationsstück zu einem eigenständigen Genre. Schon Hals und Rembrandt diente es als Inspirationsquelle für die Darstellung vielfältiger Posen, mit denen sie ihre Porträts lebendiger gestalteten. Seine Blütezeit erfuhr das Konversationsstück dann im 18. Jahrhundert in Frankreich.

²²³ Siehe Schiff 1982, S. 20.

²²⁴ Lamothe war Schüler sowohl von Ingres als auch von Flandrin, siehe Schiff 1982, S. 20; vgl. auch Rey 2011, S. 22; siehe auch Ash/Highton 1992, S. 2.

²²⁵ Siehe http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/werkbeschreibungen/suche/commentaire_id/le-cercle-de-la-rue-royale-22193.html?no_cache=1&cHash=dcbc4c2eda, abgerufen am 04.10.2017

Das Konversationsstück zeigt meistens Familien, Freunde oder Mitglieder eines gesellschaftlichen Kreises oder einer anderen Gruppe in einem Gespräch. Typisch für dieses Genre ist, dass es sich nicht um die Szene eines offiziellen Anlasses handelt, sondern diese Art von Gemälden den Moment vor oder nach einer formellen Veranstaltung festhält.²²⁶ Das Konversationsstück greift eine Szene aus dem inoffiziellen Teil des Alltags einer repräsentativen Person auf: Spaziergänge, Ausfahrten oder private Zusammenkünfte.²²⁷ Die Szene spielt meistens im Freien oder auch in einem prächtigen Innenraum. Das Format des Konversationsstücks fällt im Vergleich zu den holländischen Gruppenporträts des 17. Jahrhunderts eher kleiner aus.

Die Literatur über *Le Cercle de la rue Royale* greift immer wieder das britische Konversationsstück als Inspirationsquelle des Künstlers auf.²²⁸ Für Tissots Orientierung an der Darstellungsweise des Konversationsstücks spricht, dass der Künstler die Szenerie des Clubs auf die Loggia verortet hat. Er verlegte die Szene nicht nur von einem Innenraum in einen Übergangsraum von drinnen nach draußen, zudem wählte er für sein Gruppenporträt den imposanten architektonischen Rahmen des Hôtel de Coislin. Der Raum der Loggia lässt viel Tageslicht zu und ermöglicht eine Ausstattung mit schönen Dingen, ohne sie zur Schau zu stellen. Ferner unterstreicht er die aristokratische Herkunft der Abgebildeten. Eine Gemeinsamkeit mit dem Konversationsstück ist die ungezwungene Atmosphäre, Tissot zeigt die Herren nicht förmlich inszeniert, sondern in entspannten, unkonventionellen und lockeren Posen. Doch die Figuren sprechen nicht miteinander, Tissot hat einen Zeitpunkt gewählt, in dem sie schweigen. Vermutlich wird die Gesprächspause nur von kurzer Dauer sein. Tissot überließ nichts dem Zufall, was sich besonders gut an dem Dalmatiner erkennen lässt. Ein Hund war seinerzeit ein beliebter Statist und erscheint bereits als solcher in englischen Konversationsstücken des 17. Jahrhunderts.²²⁹

In englischen und französischen Konversationsstücken des 17. Jahrhunderts taucht der Privatgarten oft als Zeichen der Aristokratie und deren Landgütern auf.²³⁰ Selbst wenn ein Innenraum abgebildet ist, erfolgen Hinweise auf den Garten, beispielsweise durch eine geöffnete Haustür oder den Blick durch ein großes Fenster in den Garten hinaus wie bei Werken von Sir Edwin Landseer (1803–1873).²³¹ Im 18. Jahrhundert wurde der Privatgarten abgelöst von dem Landscape Garden, dem angelegten Park mit symbolischen Tempeln und Altären. Ende des 18. Jahrhunderts verbreitete sich diese Idee der Parkgestaltung und

²²⁶ Siehe Shawe-Taylor 2006, S. 15.

²²⁷ Siehe ebd.

²²⁸ Vgl. http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/werkbeschreibungen/suche/commentaire_id/le-cercle-de-la-rue-royale-22193.html?no_cache=1&cHash=dcbc4c2eda, abgerufen am 04.10.2017.

²²⁹ Siehe Shawe-Taylor 2006, S. 18.

²³⁰ Siehe ebd.

²³¹ Siehe Shawe-Taylor 2006, S. 17.

entsprechenden Darstellungen in Gemälden in ganz Europa.²³² Auch bei Tissots Gemälde ist links ein Park zusehen – ein weiterer Hinweis, welcher dafür spricht, dass sich der Künstler vom Konversationsstück inspirieren ließ. Durch die Balustrade hindurch fällt der Blick auf Passanten, die unmittelbar unterhalb des Gebäudes auf einem Weg durch die Grünanlage flanieren oder in einer Kutsche fahren. Die Darstellung der Herren auf der Loggia und die der Passanten im Park kann als ein Verweis auf eine Zweiklassengesellschaft gedeutet werden.²³³

Gegen eine Kategorisierung als Konversationsstück spricht jedoch, dass Tissot klar erkennbar die zwölf aristokratischen Clubfreunde in einer Pause der Unterhaltung darstellte. Daher ist der Schluss erlaubt, dass sich Tissot zwar an dem Konversationsstück orientierte, aber *Le Cercle de la rue Royale* keines ist.

Das Gemälde *Le Cercle de la rue Royale* lässt ebenfalls den Einfluss holländischer Gruppenporträts des 17. Jahrhunderts erkennen. Darauf deutet zum einen das vergleichbare Format mit den Maßen 174,5 mal 280 Zentimeter hin und zum anderen die beinahe lebensgroße Darstellung der Porträtfiguren. Deren relativ große Wiedergabe und auch die der Mitglieder aus derselben Gilde gelten als typische Merkmale des holländischen Gruppenporträts des 17. Jahrhunderts. Tissot muss sich daher auch mit diesen auseinandergesetzt haben oder sie zumindest gekannt haben.

Le Cercle de la rue Royale ist ein facettenreiches Gemälde, in das verschiedene Malstile und Vorbilder eingegangen sind. Ferner diente ein kurzer Exkurs zur Geschichte der Herrenclubs in Paris im 18. Jahrhundert dazu, um das Werk zeitgeschichtlich und sozialkritisch einordnen zu können.

4.2. Lovis Corinth, *Die Logenbrüder*, 1898/99

Das 1898/99 entstandene Gemälde *Die Logenbrüder* (Abb. 12) von Lovis Corinth (1858–1925) ist ein Querformat mit den Maßen 113 mal 162,5 Zentimeter und wurde in Öl auf Leinwand gefertigt.²³⁴ Die Städtische Galerie im Lenbachhaus in München erwarb das Werk 1954 von der Johannisloge „in Treue fest“.²³⁵ Es gehört zu den Meisterwerken des deutschen Impressionismus. Im Lenbachhaus, wo es sich bis heute befindet, existiert ferner eine aquarellierte Vorzeichnung.²³⁶

²³² Siehe ebd.

²³³ Siehe Shawe-Taylor 2006, S. 19.

²³⁴ Siehe Kat. Slg. Vom Spätmittelalter bis zur Neuen Sachlichkeit 2009, S. 140.

²³⁵ Siehe Informationstafel zum Gemälde „Die Logenbrüder“ in der Städtischen Galerie Lenbachhaus, München.

²³⁶ Kat. Slg. Vom Spätmittelalter bis zur Neuen Sachlichkeit 2009, S. 141; siehe auch Uhr 1990, S. 112.

Das Gemälde präsentiert Herren, welche sich sitzend oder stehend beim gemeinsamen Mahl befinden. Beinahe die gesamte Bildfläche ist von ihren Oberkörpern bzw. ihren Köpfen ausgefüllt. Den Hintergrund bildet eine monochrome dunkelbraune Wand. Über der Scheitelhöhe der Figuren stehen in der Bildmitte, zwischen einem Viereck und einem sechseckigen Stern, die Buchstaben „iTf“. Die Dargestellten versammeln sich hinter einem mit einem weißen Tuch bedeckten Tisch, auf dem Geschirr und Speisen stehen. Abgebildet sind Weinflaschen, Weingläser, soeben erloschene Kerzen, eine Fruchtschale und ein Blumenstrauß. Alle Gegenstände sind am unteren Bildrand leicht angeschnitten.²³⁷ Beinahe jeder Herr trägt ein weißes Hemd mit Klappkragen und darüber einen schwarzen Anzug. Die Figuren präsentieren sich dem Betrachter und deuten zugleich an, sich einander zugewandt zuzuprosten. Corinth berücksichtigte bei seiner Darstellung jedoch weder tatsächliche Größenverhältnisse noch eine realistische Perspektive.

Corinths Darstellung der Logenbrüder wurde in diese Arbeit aufgenommen, da das Werk einen Herrenclub in einer besonderen Art und Weise abbildet. Es zeigt die Persönlichkeiten ohne jeglichen repräsentativen Charakter, wie man es vor allem von holländischen Gruppenporträts des 16. Jahrhunderts gewohnt ist. Die Darstellung ist nicht idealisiert; die Herren sind ironisch überzeichnet dargestellt. Es handelt sich nicht um eine Ganzkörperdarstellung, wie es normalerweise für ein Gruppenporträt üblich ist, sondern präsentiert die Männer ausschließlich als Halbfiguren. Gleichzeitig jedoch zitiert Corinth bewusst einige Repräsentationsmuster der Holländer, wie anschließend im Detail ausgeführt wird. Die Verknüpfung von Erneuerung und Tradition machen Corinths Gemälde hinsichtlich der Thematik Gruppenporträt besonders spannend.

4.2.1. Historischer Kontext, Anlass und Auftraggeber

Die Logenbrüder entstand kurz vor der Jahrhundertwende in München, als sich Corinths Schaffen auf seinem Höhepunkt befand. Zu diesem Zeitpunkt war die Stadt ein Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung, wo sich Künstler aus verschiedenen Kunstrichtungen – Realismus, Naturalismus, Jugendstil und Symbolismus – austauschten und miteinander wetteiferten.²³⁸

Um die 1880er/90er Jahre erreichte auch der deutsche Impressionismus nach französischem Vorbild mit seinen berühmten Vertretern Paul Cézanne, Eduard Degas oder Auguste Renoir und vielen mehr Einzug in den deutschsprachigen Raum.²³⁹ Seinen Höhepunkt erreichte dieser Kunststil um 1900 – eine Phase, die mit dem Ausbruch des

²³⁷ Vgl. Zimmermann 2008, S. 101.

²³⁸ Vgl. Husslein-Arco/Koja 2009, S. 14; siehe auch Schuster 1996, S. 39.

²³⁹ Siehe http://www.arge-kunstgeschichte.de/fileadmin/user_upload/pdf/DerDeutschelImpressionismus.pdf, angerufen am 28.09.2017.

Ersten Weltkriegs 1914 enden sollte.²⁴⁰ Die deutschen Impressionisten unterscheiden sich stilistisch von der hellbunten Farbgebung der Franzosen durch gedecktere Farben, die oft graue oder dunkle Töne zeigen. Neben Max Liebermann (1847–1935), Ernst Oppler (1867–1929) und Max Slevogt (1868–1932) gehört Corinth zu den wichtigsten Vertretern des deutschen Impressionismus.

Bis heute gilt die 1896 gegründete Freimaurerloge „in Treue fest“ als Auftraggeber des Gruppenporträts *Die Logenbrüder*.²⁴¹ Es war ein Auftrag unter Freunden, da Corinth selbst zu den Gründungsmitgliedern dieser Loge zählte.²⁴² Er belegte 1897/98 das Amt des stellvertretenden Zeremonienmeisters, bis er 1899 zum Zeremonienmeister ernannt wurde.²⁴³ Nur ein Jahr nach der Gründung des Geheimbunds verließen die Herren aus Platzmangel (die Mitgliederzahl stieg stetig)²⁴⁴ ihre Clubräume in der Gaststätte Isarlust und zogen in das von der Loge erworbene Haus in der Gabelsbergerstraße Nr. 77 in München ein, wo Corinth ebenfalls seine Wohnung und sein Atelier direkt über den Räumlichkeiten der Logenbrüder einrichtete.²⁴⁵

Nicht nur die räumliche Nähe zeigt, wie eng Corinth mit der Loge verbunden war, sondern auch der von ihm in das Gemälde aufgenommene Leitsatz „in Treue fest“ soll wohl auf die enge Verbundenheit der Freimaurer untereinander zum Ausdruck bringen. Diese Formulierung geht auf das bayerische Militär zurück und bedeutet so viel wie: sich bis ans Lebensende die Treue zu halten.²⁴⁶ Auch Corinth blieb bis zu seinem Tod Mitglied des Männerbundes.²⁴⁷

Vermutlich wurde dieses Werk für einen privaten Raum der Loge geschaffen und war nicht für die Augen der Öffentlichkeit bestimmt. Dafür spricht der intime Charakter des Werkes, der jeden Repräsentationswillen – der immer mit einem mehr oder weniger öffentlichen Publikum verbunden ist – vermissen lässt. Angaben zu der Frage, warum das Werk bei Corinth in Auftrag gegeben wurde und welche Absicht damit verbunden war, sind nicht bekannt. Möglicherweise sollte das Gemälde die Freimaurer selbst an ihre Verbundenheit erinnern, denn sicher wird es untereinander auch Konflikte und Auseinandersetzungen gegeben haben.

²⁴⁰ Siehe ebd.

²⁴¹ Siehe Kat. Ausst. Lovis Corinth Retrospektive 1996/97, S. 133.

²⁴² Vgl. Zimmermann 2008, S. 100.

²⁴³ Siehe Maurice 2014, S. 40.

²⁴⁴ 1898 lag die Mitgliederzahl bei 45 Herren, die Anzahl verdoppelte sich fast mit 83 Mitgliedern nur ein Jahr später; siehe Johannisloge „in Treue fest“ 1911, S. 13-15.

²⁴⁵ Siehe Johannisloge „in Treue fest“ 1911, S. 12; vgl. Kat. Slg. Vom Spätmittelalter bis zur Neuen Sachlichkeit 2009, S. 141.

²⁴⁶ Siehe Johannisloge „in Treue fest“ 1911, S. 52.

²⁴⁷ Vgl. Kat. Slg. Vom Spätmittelalter bis zur Neuen Sachlichkeit 2009, S. 136.

Die Freimaurer sind eine international verbreitete Männergesellschaft, die nach der Aufklärung im 18. Jahrhundert gegründet wurde und bis heute existiert. Der Name „Freimaurer“ bedeutet „Steinmetz“, womit ein Bearbeiter von Steinen, ein Maurer oder ein Baumeister gemeint sein kann. Daher sind auch zwei der bekanntesten freimaurerischen Symbole der Winkel und der Zirkel.²⁴⁸ Die Mitglieder des Verbandes sind jedoch nicht nur Maurer, sondern üben verschiedene Berufe aus. Die Freimaurer gaben sich durch das Tragen von Insignien beispielsweise eines Abzeichens, eines Schurzes oder weißer Handschuhe einander zu erkennen.²⁴⁹

Das Ziel der Freimaurer bestand und besteht darin, eine humanitäre, auf Toleranz ausgerichtete Geisteshaltung zu propagieren. Jedem Individuum treten sie mit fünf Grundidealen gegenüber: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, Toleranz und Humanität. Die Freimaurer sind überzeugt davon, dass sich alle Konflikte lösen lassen, wenn eine Basis des Vertrauens zwischen den Menschen verschiedenster Absichten und Herkunft besteht.²⁵⁰ Die genannten Grundideale gehen zurück auf mittelalterliche Traditionen der Maurerzünfte, welche sie im Alltag umzusetzen versuchen, beispielsweise durch karikative Arbeit, Förderung von Bildung und freiheitlicher Aufklärung. Noch heute handeln die Freimaurer als Brüder eines humanistischen Kreises nach den zuvor genannten Maximen.

Die brüderliche Gemeinschaft organisiert sich in regionalen Logen, in denen die einzelnen Mitglieder zusammengeschlossen sind. Die Logen dienen als Plattform für regelmäßige, geschlossene Treffen. Bei diesen diskutieren sie philosophische, gesellschaftliche und historische Themen. Hingegen sind Religion und Politik Tabuthemen, da die geistige Verbesserung unabhängig von religiösen und politischen Richtungen umgesetzt werden soll. Freimaurer haben sich zur Verschwiegenheit nach außen hin verpflichtet. Dies sollte früher den internen freien Meinungsaustausch ermöglichen (heute öffnet sich der Männerbund zunehmend für Außenstehende). Häufig trafen sich die Logenmitglieder zu Festen, auf denen der Logenmeister als Vorsitzender des Männerbundes am Anfang ein Gebet oder einen Toast aussprach und „zum Ausklang symbolisch die Kette [unter den Anwesenden] bildete“.²⁵¹ Auch Corinth nahm an vergleichbaren Veranstaltungen teil.²⁵²

²⁴⁸ Ein Symbol existiert beispielsweise in Form von einem Tier, einer Farbe oder einer Zahl und hat die Funktion einen tieferen, bedeutsamen Inhalt oder Sinn zu vermitteln. Als Beispiel sei hier das Kreuz in der christlichen Kunst genannt; siehe dazu Jahn/Lieb 2008, S. 810-811.

²⁴⁹ Vgl. Freimaurer, in: Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden, 25 Bde., 9. Auflage, Mannheim 1980, Bd. 9, S. 395–398.

²⁵⁰ Vgl. ebd.

²⁵¹ Vgl. Freimaurer, in: Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden, 25 Bde., 9. Auflage, Mannheim 1980, Bd. 9, S. 395–398.

²⁵² Vgl. Kat. Slg. Vom Spätmittelalter bis zur Neuen Sachlichkeit 2009, S. 141.

Die katholische Kirche stand den Logen von Anfang an kritisch gegenüber und verfolgte die Freimaurer über Jahrhunderte. Noch heute mag es einen erstaunen, dass insbesondere von den Freimaurerlogen Ideen ausgingen, die zur Französischen Revolution führten.²⁵³

4.2.2. Interpretationsansätze – Analyse der Bildkomposition und der Dargestellten

Das Gruppenporträt *Die Logenbrüder* bietet Raum für mehrere Interpretationsansätze: erstens als Darstellung der Zusammengehörigkeit eines Männerbundes, zweitens als Identifizierung der Freimaurerloge „in Treue fest“ und drittens als religiöse Deutung der Logenbrüder als Jünger Jesu.

Wie bei Tissots Gemälde ist auch hier die Identifizierung der Figuren notwendig für das Verständnis der Darstellung. Bei den Versammelten handelt es sich um namentlich bekannte Herren aus dem Bildungsbürgertum, die laut Michael Zimmermann hauptsächlich aus Norddeutschland stammen.²⁵⁴ Im Corinth-Werkverzeichnis von Charlotte Berend-Corinth aus dem Jahre 1992 sind alle Herren von links nach rechts mit ihrem Namen aufgeführt: In der unteren Reihe befinden sich auf der linken Seite Johannes Hering (Kaufmann) und Eduard Siehr (Oberleutnant), gefolgt von Carl Schnürpel (Versicherungsdirektor), der als Zeremonienmeister in der Bildmitte einen Toast ausspricht; ganz rechts folgen Dr. Paul Heyn (Arzt) und Richard Rintfleisch (Generalagent). In der oberen Reihe stehen Dr. Eduard Hauch (Zahnarzt), Conrad Müller (Versicherungsdirektor), Paul Schellinsky²⁵⁵ (Versicherungsdirektor), Carl Taetzel (Pensionär), Dr. Carl Ladisch (Chemiker), Otto Hofmann (Buchhändler) sowie Julius Gramm (Oberinspektor).²⁵⁶

Corinth hat die Herrenrunde in bereits leicht alkoholisiertem Zustand, auf den das schwitzende Hautfett und die roten Nasen und Wangen hindeuten, ungeschönt wiedergegeben.²⁵⁷ Es war durchaus Mut erforderlich, um seinesgleichen in einer derart schonungslosen Art und Weise darzustellen. Er führt den gut situierten Kreis regelrecht vor, doch die unvoreilhaftige Wiedergabe der Abgebildeten tut dem Selbstbewusstsein der Dargestellten keinen Abbruch.²⁵⁸ Corinth, der selbst einem Glas Wein gegenüber nicht abgeneigt war, zeigt die Szene aus kurzer Distanz.

Doch warum hat sich Corinth trotz seiner eigenen Mitgliedschaft in der Loge nicht in dieses Gruppenporträt mit aufgenommen, obwohl er doch ohne Weiteres eine weitere Figur in die

²⁵³ Siehe Wyss 2008, S. 317.

²⁵⁴ Vgl. Kat. Slg. Vom Spätmittelalter bis zur Neuen Sachlichkeit 2009, S. 141; siehe auch Johannisloge „in Treue fest“ 1911, S. 52; vgl. Zimmermann 2008, S. 100.

²⁵⁵ In der Matrikel der Johannisloge „in Treue fest“ wird Paul Schellinskys Nachname auch Szilinski geschrieben, siehe Johannisloge „in Treue fest“ 1911, S. 57.

²⁵⁶ Siehe Berend-Corinth 1992, S. 219.

²⁵⁷ Vgl. Zimmermann 2008, S. 101.

²⁵⁸ Vgl. ebd.

Komposition hätte integrieren können? Wollte er sich eventuell zum Zeitpunkt der Entstehung nicht mit den Idealen der Logenbrüder identifizieren? Es ist bekannt, dass der Künstler um die Jahrhundertwende ein zwiespältiges Verhältnis zu den Freimaurern entwickelte. In einem Manuskript aus dem Jahre 1919 äußerte er sich kritisch über deren Lehren.²⁵⁹ Allerdings zeigte sich der Maler kurze Zeit später wieder versöhnlich: „Das edelste musikalische Kunstwerk ist Mozarts *Zauberflöte*. Diese Oper ist vollständig maurisch gedacht und in ihr allein begreift man, daß königliche Kunst in der Freimauerei geschaffen wird.“²⁶⁰ Corinth war letztlich dann doch der Überzeugung, „dass die Freimaurerei die Menschheit veredelt“.²⁶¹

Die Freimaurer beeinflussten die Werke Corinths deutlich. In seiner Berliner Zeit von 1901 bis 1919 fertigte er Porträts der Meister seiner Loge „i.T.f.“: Conrad Müller (1900), Von Zöllner (1906) und Fritz Thieme (1919).²⁶² 1919 plante Corinth einen Aufsatz „Freimauerei. Die Bruderschaft“ im F. Bruckmann Verlag zu veröffentlichen.²⁶³ Seinem Aufsatz wurden Abbildungen der Werke, welche im Besitz der Loge waren hinzugefügt, wie beispielsweise *Die Logenmeister* (1898/99) und *Frühlingsreigen* (1895, Abb. 13).²⁶⁴ Ferner entstand um 1924 eine Mappe unter dem Titel „Zeremonien“, die sechs Farblithografien mit Szenen aus dem Logenleben umfasste. Auch sein Werk *Selbstporträt mit Skelett* (1896, Abb. 14) ist im Kontext der Freimaurer zu sehen, wie Florian Maurice erwähnt hat.²⁶⁵ Immer wieder tauchen Symbole und Rituale des Geheimbundes in seinen Bildern auf. Insbesondere waren feierliche Mahlzeiten ein Teil des Rituals der Logen, wie dies auch im vorliegenden Gemälde zu erkennen ist.²⁶⁶

Im Bildmittelpunkt der *Logenbrüder* steht über dem Kopf des Großmeisters als Kryptogramm „iTf“, gerahmt von einem Quadrat (als Symbol des rohen Steins) und einem sechszackigen Freimaurersterne. Diese Buchstaben stehen für den Namen der Loge „in Treue fest“.

Laut Beat Wyss reicht die Symbolik so weit, dass man den sechseckigen Maurersterne in den Gesichtern der „vier frontal gesehenen Bartträger“ sehen könne.²⁶⁷ Das liegende Dreieck bilde sich durch die auseinandergezwirbelten Bartspitzen in Verbindung mit der Nasenspitze, während sich das stehende Dreieck durch die Augenlinie mit der ausrasierten Kinnschuppe ergebe. Beide symmetrischen Dreiecke ergeben übereinandergelegt einen sechseckigen

²⁵⁹ Vgl. Corinth 1979, S. 247–248.

²⁶⁰ Kat. Ausst. Lovis Corinth Retrospektive 1996, S. 133; siehe Verschragen 1996, S. 128.

²⁶¹ Kat. Ausst. Lovis Corinth Retrospektive 1996, S. 133.

²⁶² Siehe Johannisloge „in Treue fest“ 1911, S. 51.

²⁶³ Siehe ebd., S. 52.

²⁶⁴ Vgl. Verschragen 1996, S. 128.

²⁶⁵ Siehe Maurice 2014, S. 40.

²⁶⁶ Kat. Slg. Vom Spätmittelalter bis zur Neuen Sachlichkeit 2009, S. 141.

²⁶⁷ Vgl. Wyss 2008, S. 317.

Stern, der nach Wyss das „Siegel Salomons, das für die Gottmenschlichkeit des Maurers steht“, darstellt.²⁶⁸

Die Rosen als Tafelschmuck, die kleinen Toastgläschen neben den Weinpokalen, dazu die Kerzenleuchter, illustrieren anschaulich wie Corinth das Gemälde mit Details ausgeschmückt hat.²⁶⁹ Insbesondere der Blumenstrauß steht für wesentliche Eigenschaften der Freimaurer: Die hellgelbe Rose ist das Symbol für Weisheit, die rote Rose für Stärke und die rosafarbene Rose für Schönheit.²⁷⁰ In der Mitte des Straußes blüht ferner, wie Wyss erwähnt, eine weiße Iris als Botin der Götter.²⁷¹ Die eingesetzte Symbolik unterstreicht die Identifizierung der Herren als Logenmitglieder. Allgemein dient die Verwendung von Symbolen der Transformation des sozialen Lebens und zur Vermittlung von kulturellem Wissen in der bildenden Kunst. Symbole unterstützen die visuelle Kommunikation der Figuren mit der Außenwelt.

Auch ohne das Wissen, welchem Bund die zwölf dargestellten Herren angehören, erschließt sich dem Betrachter unmittelbar, dass die Figuren in irgendeiner Form eng verbunden sind. Der Eindruck der Zusammengehörigkeit geht auf ihre Gestik und Mimik, auf ihre enge, zugewandte Haltung gegenüber der zentralen Figur in der Bildmitte und das sich gegenseitige Zuprosten zurück. Die Körperhaltungen und Gesichtsausdrücke der Logenbrüder wirken nicht starr, sondern in einer anhaltenden Dynamik, die Corinth sehr anschaulich in seinem Gemälde einfängt. Ferner hat er erkennbar nicht vereinfachend Porträtköpfe auf standardisierten Körper gesetzt, sondern den ganzen Menschen individuell in die Gruppe der Logenbrüder eingefügt.²⁷² Diese Vorgehensweise ist gut erkennbar, wenngleich nicht jeder Körper im Detail zu sehen ist.

Die ähnliche Kleidung bei allen Gruppenmitgliedern suggeriert ebenfalls Einheit und vergleichbaren sozialen Status. Bis auf einen Herrn tragen alle ein weißes Hemd mit Klappkragen und einen schwarzen Anzug. Die Ausnahme stellt die Figur links hinter dem Logenmeister dar, die unter seinem schwarzen Jackett ein schwarzes Hemd mit weißem Stehkragen und roten Punkten trägt. Die Kleidung aller Herren lässt auf eine Zugehörigkeit zur Mittel- und Oberschicht schließen, da Anzüge im 18. und 19. Jahrhundert nur ihr vorbehalten waren.

Wyss vertritt einen religiösen Interpretationsansatz, indem er darauf verweist, dass die Logenbrüder zwar erfolgreiche Juristen, Professoren, Unternehmer und Bankiers seien, sich

²⁶⁸ Wyss 2008, S. 317.

²⁶⁹ Vgl. Corinth 1979, S. 52.

²⁷⁰ Vgl. Wyss 2008, S. 317.

²⁷¹ Vgl. ebd.

²⁷² Siehe Zimmermann 2008, S. 100.

jedoch in der Darstellung des Gemäldes durch die Praktiken der Freimaurer in die Jünger beim Abendmahl verwandelten.²⁷³ Wyss stilisiert den Logenmeister in der Mitte zum „Jesus“ und zieht als Vergleich Porträts römischer Kaiser heran, da sich der Blick des Logenmeisters unter halb geschlossenen Lidern in Richtung des Himmels bewegt.²⁷⁴ Ferner stellt er die These auf, dass elf Männer, ausgenommen der Logenmeister, abgebildet seien. Zähle man jedoch noch Corinth an der Staffelei hinzu, handele es sich insgesamt um zwölf Jünger gemäß der Zahl des Neuen Testaments.²⁷⁵

Doch Wyss' Argumente sind nicht glaubwürdig, weil ein religiöser Bezug in dem Gemälde fehlt. Wyss sieht dennoch in den dargestellten Herren die Jünger Jesu Christi und untermauert seine These mit dem Hinweis, dass die Freimaurer sich bei ihren Treffen mittels rituellen Praktiken in einen Zustand höheren Daseins versetzten, was hier deutlich zu sehen sei.²⁷⁶ Es stimmt zwar, dass es spirituelle Verfahren dieser Art bei den Freimaurern gab, jedoch können diese nicht als Argumentation für die christliche Jesu-These herangezogen werden.

Es ist nicht genau erkennbar, welche Art von Sitzung die Darstellung der Logenbrüder zeigt, auch die abgebildeten Gegenstände weisen nicht auf eine religiöse Thematik hin. Ferner unterläuft Wyss der Fehler, Spiritualität mit der christlichen Religion gleichzusetzen. Rein spekulativ ist es außerdem, reale Personen außerhalb des Gemäldes, die nicht dargestellt sind, in die Bildinterpretation einzubeziehen. Schließlich liegen keine Informationen vor, inwiefern Corinth seine Mitgliedschaft bei der Loge von seinem Dasein als Künstler trennte – oder auch nicht. So verkörpert das Gemälde ein Freundschaftsbildnis, welches in erster Linie zur Repräsentation der Verbundenheit der Freimaurer diene. Zudem hebt der Maler die Stimmung einer „bürgerlichen Bildungsreligiosität“²⁷⁷ und geselligen Männerrunde in den Logen des Kaiserreichs hervor und intendiert keine geistlich-religiöse Atmosphäre. Insbesondere will Corinth dem Betrachter die Solidarität der Herren untereinander, trotz einer gewissen Hierarchie vor Augen führen.

4.2.3. Umsetzung des Gruppenporträts

Vorwiegend in den 1890er-Jahren durchläuft Corinth verschiedene Phasen, in denen er von Akt- und Genredarstellungen zu Bildern mit religiösem und mythologischem Gehalt wechselt, von Landschaftsdarstellungen und Interieurszenen zu Stillleben und seinen berühmten

²⁷³ Vgl. Wyss 2008, S. 317.

²⁷⁴ Vgl. Wyss 2008, S. 317.

²⁷⁵ Wyss 2008, S. 317.

²⁷⁶ Vgl. ebd.

²⁷⁷ Vgl. Hoffmann 2000, S. 279.

Porträts. Genauso oft variieren seine Stile und Malweisen von altmeisterlich beeinflussten Darstellungen bis hin zum schnellen, gespachtelten Farbauftrag.²⁷⁸

Bei dem Gemälde *Die Logenbrüder* handelt es sich um ein akademisch aufgebautes Figurenbildnis in einem feinen Pinselduktus altmeisterlicher Manier mit klaren Umrissen.²⁷⁹ Corinth spielt mit der Helldunkelmalerei: Die weißen Hemden und Servietten sowie das Inkarnat stehen in deutlichem Kontrast zu den dunklen Anzügen, welche beinahe in den dunkelbraunen Hintergrund überzugehen scheinen.

Im Münchner Lenbachhaus existiert ein Aquarell Corinths, welches jedoch nur neun von zwölf Logenmitgliedern zeigt.²⁸⁰ Es handelt sich hierbei um eine Vorstudie. Möglicherweise hat Corinth die Logenmitglieder auch im Vorfeld in einzelnen Sitzungen skizziert und diese Skizzen später dann als Vorlagen für das Gruppenporträt verwendet.

Horst Uhr, der Biograf von Corinth, vertritt die These, dass die Komposition bzw. das Zusammenbringen der einzelnen Köpfe psychologisch nicht gelungen sei, obwohl sich der Zeremonienmeister durch seinen Toast darum bemüht hat, die Mitglieder in einer Gruppe zu vereinen.²⁸¹ Uhr argumentiert, dass sich nur drei Männer aktiv an diesem Zusammentreffen der Freimaurer beteiligten, während die anderen eher routinemäßig und gleichgültig dabeisitzen. Er schreibt: „[...] he [Corinth] did not succeed in integrating the twelve individuals psychologically. Only three of the men are absorbed in the proceeding; for the others, participation is perfunctory”.²⁸² Als Erklärung führt Uhr aus, dass die Porträtköpfe nicht miteinander harmonieren, Corinth hätte hier nur einzelne Porträtköpfe zusammengestellt.²⁸³ Uhrs Argument, nur drei Männer nähmen aktiv an der Zeremonie teil, begründet er nicht. Somit bleibt offen, wer diese drei sind und was unter einer aktiven Teilnahme zu verstehen ist. Auch geht Uhr im Gegenzug nicht näher auf die passiven Teilnehmer ein. Für den Betrachter ist jedoch nachvollziehbar, dass die Figuren gestellt wirken und nicht ideal aneinandergereiht sind.

Wyss nimmt Bezug auf Uhr und argumentiert, dass Corinth gar nicht im Sinn gehabt habe, „[...] den fruchtbaren Augenblick in einer Männerrunde darzustellen, wie es etwa in Rembrandts *Staalmeesters* so meisterhaft gelungen war“; Corinth wolle bei den *Logenbrüdern* vielmehr zwei Kompositionsprinzipien ineinanderfließen lassen: zum einen erinnere der strukturelle Aufbau an die szenisch arrangierten Gruppenporträts der Holländer im 17. Jahrhundert. Zum anderen verwendet er das Stilelement des Freundschaftsbildnisses

²⁷⁸ Siehe Schwenk 1996, S. 25.

²⁷⁹ Siehe Kat. Ausst. Lovis Corinth 1999, S. 28.

²⁸⁰ Kat. Slg. Vom Spätmittelalter bis zur Neuen Sachlichkeit 2009, S. 141; siehe auch Uhr 1990, S. 112.

²⁸¹ Siehe Uhr 1990, S. 113.

²⁸² Uhr 1990, S. 113.

²⁸³ Siehe Uhr 1990, S. 113.

der Romantik mit seinem klaren Realismus (der Aufreihung der Gesichtsprofile).²⁸⁴ Die enge Aneinanderreihung der Köpfe versinnbildlicht die starke Verbundenheit der Logenbrüder zueinander. Dies ist besonders gut an den Figuren links oben in der zweiten Reihe zu sehen: besonders der zweite von links, Conrad Müller, und der dritte von links, Paul Schellinsky, drehen ihre Gesichter aus dem Profil in die frontale Ansicht, um sich dem Meister in der Bildmitte zuzuwenden.²⁸⁵

Die Bildkomposition der *Logenbrüder* steht in der Tradition der holländischen Gruppenporträts, die im 16. Jahrhundert ihre Blütezeit erlebten. Corinth selbst bezeichnete sein Werk gegenüber Leo Michelson, der 1926 in „Kunst und Künstler“ über „Corinths letzte Tage in Amsterdam“ schreibt, als „Doelenstück“ – eine eindeutige Bezugnahme des Künstlers auf die holländischen Gruppenporträts.²⁸⁶ „Doelenstück“ (auch Schützenstück genannt) ist das holländische Wort für Gemälde des 16. Jahrhunderts, die Mitglieder einer bestimmten Gilde als Gruppe porträtieren.²⁸⁷ Ein kennzeichnendes Merkmal dieses Genres ist es, eine größere Anzahl männlicher Figuren, meist Mitglieder derselben Gilde, einer Schützengemeinschaft oder Bruderschaft, in einem Gemälde vereint wiederzugeben.²⁸⁸ Corinths Bezug auf die „Doelenstücke“ spiegelt sich besonders in der Motivwahl, der Farbauswahl und in der Komposition der Figuren, also ihre Anordnung in zwei Reihen, welche insbesondere auf die Porträts von Dirck Jacobsz zurückgeht.²⁸⁹

Corinths Orientierung an der holländischen Kunst des 16. Jahrhunderts ist belegt. Der Künstler reiste, wie Jeroen Leo Verschragen schildert, mehrmals in die Niederlande, um Meister wie Rembrandt, Rubens und Hals zu studieren.²⁹⁰ Aber auch in Deutschland suchte er seine Vorbilder auf. So studierte Corinth 1907 in der Kassler Gemäldegalerie ebenfalls Werke von Rembrandt und Hals.²⁹¹ 1907 formulierte er in einem Brief aus Kassel an seine Frau, Charlotte Berend-Corinth: „Frans Hals hat genauso gemalt, der Kerl, wie ich“. Dieses Zitat belegt, wie intensiv sich Corinth mit den Werken von Hals befasste und sich auch mit ihm verglich.²⁹²

Riegl arbeitete zum Entstehungszeitpunkt des Gemäldes *Die Logenbrüder* an seinem Aufsatz „Das holländische Gruppenporträt“.²⁹³ In den holländischen Gruppenporträts, auf die Corinth sich bezieht, sieht Riegl „das Selbstbewusstsein gemeinschaftlich handelnder

²⁸⁴ Siehe Wyss 2008, S. 316.

²⁸⁵ Wyss 2008, S. 316.

²⁸⁶ Vgl. Zimmermann 2008, S. 101, siehe auch Wyss 2008, S. 316.

²⁸⁷ Siehe Jahn/Lieb 2008, S. 758.

²⁸⁸ Vgl. Zimmermann 2008, S. 101, siehe auch Wyss 2008, S. 316.

²⁸⁹ Vgl. Uhr 1990, S. 113.

²⁹⁰ Vgl. Verschragen, S. 124; siehe auch Schuster 1996, S. 51.

²⁹¹ Siehe Bärnreuther 1996, S. 18.

²⁹² Vgl. Verschragen, S. 124.

²⁹³ Siehe Wyss 2008, S. 316.

Individuen verkörpert²⁹⁴. Im selbstbewussten, gemeinsamen Handeln und zugleich im Erscheinungsbild der dargestellten Personen spiegelt sich für Riegl die subjektive Aufmerksamkeit des Malers wider, der sich selbst in die Gruppe derer, der er malt, integriert.²⁹⁵

4.3. Max Ernst, *Au rendez-vous des amis*, 1922

Das Gemälde *Au rendez-vous des amis* (Abb. 8) von Max Ernst (1891–1976) aus dem Jahre 1922 zeigt seine Pariser Freunde und andere Personen vor einer bizarren Gebirgslandschaft, eingereiht in ein Gruppenporträt, das ein wenig an ein Klassenfoto erinnert.²⁹⁶ Das Gemälde wurde in Öl auf Leinwand gefertigt und umfasst die Maße 130 mal 193 Zentimeter.²⁹⁷ Es war zum Zeitpunkt seiner Entstehung das größte von Ernst gemalte Werk.²⁹⁸ Unten rechts hat der Künstler es mit dem Datum „Décembre 1922“ und seiner Signatur versehen.²⁹⁹ Seit 1976 befindet sich das Werk im Museum Ludwig in Köln.³⁰⁰

Das Gemälde zeigt 17 namentlich aufgeführte Personen sitzend, gehend oder stehend auf einem braunen Felsgestein. Während ihre Köpfe auf zwei Ebenen angeordnet sind, nehmen ihre Körper eine Position auf einer annähernd gleichen Höhe ein. Die Figurenreihe hinter der vorderen ist aufgrund einer deutlichen Lücke in der Bildmitte in zwei Gruppen dividiert. Links stehen fünf männliche Figuren, hinter denen eine undefinierbare Menge anonymer Gestalten auftaucht. Diese wirken, als folgten sie aufmerksam der Versammlung. Auf der rechten Seite befinden sich vier Figuren, unter ihnen die einzige Frau. Im Bildvordergrund befinden sich links und in der Mitte fünf Männer, die alle eine sitzende Position einnehmen, wobei sie entweder schweben oder auf dem Schoß eines anderen sitzen. Ein weiterer Mann verharrt ganz links isoliert in einer Sitzposition in der Luft. Es scheint, als spiele die Figur auf einem andgedeuteten Klavier. Rechts im Vordergrund gehen zwei Figuren in weit ausholendem Laufschrift auf die Gruppe zu. Alle Figuren sind von links nach rechts durchnummeriert. Den Nummern sind ihre Namen auf jeweils einer Schriftrolle am unteren linken und rechten Bildrand zugeordnet. Es fallen seltsam wirkende Eigenheiten der Figuren auf: Ihre Köpfe sind unterschiedlich groß, ihre Gesichter zeigen einmal ein gräuliches Inkarnat, einmal eine natürliche Farbe, und einige Hände deuten merkwürdige Gesten an.

Im Hintergrund dieser Versammlung erhebt sich links ein von Schnee bedeckter zerklüfteter Berggipfel, welcher in eine gleichfarbige Gletscherzunge übergeht; diese wiederum endet in

²⁹⁴ Zit. nach Zimmermann 2008, S. 101.

²⁹⁵ Vgl. Zimmermann 2008, S. 101.

²⁹⁶ Siehe Pech 1983, S. 296.

²⁹⁷ Siehe ebd., S. 301; vgl. Kat. Slg. Museum Ludwig Köln 1986, S. 66.

²⁹⁸ Siehe Bauer 1984, S. 231.

²⁹⁹ Vgl. Kat. Slg. Museum Ludwig Köln 1986, S. 66.

³⁰⁰ Siehe Pech 1983, S. 301.

der linken unteren Bildseite in einem Wasserfall. Letzterer unterscheidet sich in seiner Farbigkeit jedoch nicht von dem Berggipfel, weshalb der Übergang von fest zu flüssig abstrakt bleibt. Ferner schwebt über diesem Wasserfall ein Puppenhaus, welches sowohl vorne als auch hinten offen ist. Darin sind tanzende Figuren auf einer Bühne zu sehen. Der Himmel ist im Kontrast zum schneeweißen Berg schwarz wie die Nacht. In der oberen Bildmitte erkennt man drei blasse Kreise mit unterschiedlichen Durchmessern in verschiedenen Abständen zueinander. Eine weitere Auffälligkeit zeigt sich am linken Bildvordergrund: Hier liegen ein angeschnittener Apfel, einige Früchte und ein Messer auf einem tischähnlichen Gegenstand.

In der kunsthistorischen Literatur wird *Au rendez-vous des amis* als Gruppenporträt aufgeführt. Jedoch ist für den Betrachter das Gemälde nicht auf den ersten Blick als solches zu erkennen, da es sich mehr um die Darstellung von bedeutenden Persönlichkeiten in einer losen Gruppe handelt. Externes Wissen ist in diesem Fall für den Betrachter essentiell, um den Gruppencharakter herauszulesen. Dieses Gemälde wurde als Fallbeispiel für die Wichtigkeit des externen Inhalts eines Gruppenporträts in die vorliegende Untersuchung aufgenommen.

4.3.1. Historischer Kontext, Anlass und Auftraggeber

Ernst entschloss sich 1922, knapp zwölf Jahre nach seinem ersten Aufenthalt in Paris und längeren Bemühungen um eine Einreise, endgültig zur Übersiedlung nach Frankreich.³⁰¹ Der Künstler sah in dem Kreis der französischen Dadaisten um Breton Seelenverwandte und wollte ihnen daher nahe sein. Doch er erhielt keine offizielle Einreisegenehmigung, da Deutsche nach dem Ersten Weltkrieg in Frankreich nicht gern gesehen waren. Folglich nahm Ernst Briefkontakt zu Tristan Tzara (1896–1963) auf, dem Kopf der Pariser Dada-Bewegung. Die Korrespondenz wurde von Tzara erwidert. Schließlich sendete Ernst 1921 einige seiner Collagen an Francis Picabia (1879–1953), der sich 1919 den Pariser Dadaisten angeschlossen hatte und später für kurze Zeit dem Surrealismus angehörte. Die Surrealisten, allen voran Tristan Tzara, Louis Aragon, Phillipe Soupault und André Breton, waren von den Collagen Ernsts beeindruckt.³⁰²

Im Mai 1921 wurde die erste Max-Ernst-Ausstellung in der Buchhandlung Au Sans Pareil in Paris gezeigt.³⁰³ Es waren Werke in verschiedenen Techniken wie Übermalungen, Foto- und Papiercollagen und Klischeedrucke zu sehen.³⁰⁴ Da Ernst nicht nach Frankreich einreisen durfte, arrangierten die französischen Dadaisten ein Treffen im Sommer desselben Jahres

³⁰¹ Vgl. Drost 2015, S. 245; siehe Bischoff 1993, S. 23.

³⁰² Vgl. Fischer 1969, S. 49.

³⁰³ Vgl. Kat. Ausst. Max Ernst. Retrospektive 1979, S. 139; vgl. Hentea 2014, S. 163.

³⁰⁴ Siehe Pech 1991, S. 34.

im österreichischen Tarrenz.³⁰⁵ Hier lernte Ernst erstmals persönlich André Breton (1896–1966), Tristan Tzara (1896–1963) und das Ehepaar Paul Éluard (1895–1952) und Gala Éluard (1894–1982) kennen, welche langjährige Freunde von Ernst werden sollten.³⁰⁶

Nach einem zweiten Sommeraufenthalt mit den Dadaisten in Tarrenz verließ Ernst im August 1922 endgültig Deutschland.³⁰⁷ Da Ernst kein Visum besaß, vertraute ihm Paul Éluard seinen Reisepass für die Einreise an.³⁰⁸ In Paris angekommen, ohne Geld und ohne Papiere, wurde Ernst herzlich von dem Ehepaar Éluard aufgenommen. In ihrer Wohnung versammelten sich regelmäßig die dadaistischen Künstler und Literaten, die hier ihre Theorien diskutierten und Ausstellungen organisierten.³⁰⁹ Ernst konnte schon ein Jahr nach seiner Einreise, 1923, im Salon des Indépendants ausstellen und wirkte als Mitbegründer der surrealistischen Gruppe mit.³¹⁰

Das Ölgemälde *Au rendez-vous des amis* ist Ernsts erstes Werk, das in seiner neuen Heimat Frankreich entstand, gut zwei Jahre, bevor Breton das erste Manifest des Surrealismus veröffentlichte. Das Gemälde zeigt eine Reihe von Surrealisten, wie sie sich dann ab 1924 offiziell nannten.³¹¹ Die Künstler waren fast alle um die Jahrhundertwende geboren, sodass nahezu jeder von ihnen die Folgen des Ersten Weltkriegs miterlebt hatte.

Die Erfahrungen aufgrund des Kriegs hatten die Surrealisten alle stark geprägt und ihre Ablehnung herkömmlicher Werte, bestehender Hierarchien, von Staat und Nation sowie von Patriotismus und Kirche hervorgebracht. Aus dieser rebellischen Grundeinstellung heraus erklärt sich auch der revolutionäre Anspruch der Surrealisten. Immer wieder versuchten sie, bestehende künstlerische Grenzen aufzulösen und jegliche Logik aus ihren Werken zu verbannen. Ihre Kunst ist an zwei Merkmalen wiederzuerkennen: Erstens passen Bildmotive nicht zusammen, sie sind aus ihrem ursprünglichen Umfeld entwendet und meistens verfremdet dargestellt; zweitens sind die Motive präzise gezeichnet, es liegen klar voneinander abgrenzte Formen und Farben vor.

Der Surrealismus war nicht nur eine künstlerische Stilrichtung, sondern insbesondere auch eine geistige Grundhaltung, deren Vertreter sich mit Spiritismus, Philosophie, politischer Theorie und Psychoanalyse auseinandersetzten. So wollten sie unter anderem neue Erkenntnisse durch die Erforschung des Unbewussten und der inneren Traumwelt erlangen. Der Begriff „Surrealismus“ (über der Realität) geht auf den französischen Lyriker Guillaume

³⁰⁵ Vgl. Hentea 2014, S. 171.

³⁰⁶ Siehe Pech 1983, S. 298.

³⁰⁷ Siehe ebd., S. 299.

³⁰⁸ Siehe Danicke 2015, S. 98.

³⁰⁹ Siehe Kat. Slg. Museum Ludwig Köln 1986, S. 66.

³¹⁰ Siehe ebd.

³¹¹ Vgl. Danicke 2015, S. 96; siehe auch Bischoff 1993, S. 34.

Apollinaire (1880–1918) zurück, dessen Formulierung ausdrücken sollte, dass seine Vertreter einen tieferen Einblick in das unterbewusste Seelenleben verfolgten.³¹²

Einen Monat vor der Entstehung von *Au rendez-vous des amis* war Breton erstmals auf den Begriff „Surrealismus“ eingegangen: „Bis zu einem gewissen Punkt ist bekannt, was meine Freunde und ich unter Surrealismus verstehen. Dieses Wort, das nicht von uns stammt und das wir eben sowohl dem verschwommensten Kritikervokabular hätten überlassen können, wird von uns in einem präzisen Sinn gebraucht. Wir sind übereingekommen, darunter einen bestimmten psychischen Automatismus zu verstehen, der sich ziemlich genau mit dem Zustand des Traumes entspricht, einem Zustand, den man heute nur sehr schwer abgrenzen lässt.“³¹³ Diese Erklärung veröffentlichte er in der Zeitschrift *Littérature*, die von ihm gemeinsam mit Aragon und Soupault 1919 gegründet worden war. Das Magazin diente zunächst als Sprachorgan der Pariser Dadaisten, später erschienen hier surrealistische Texte.³¹⁴ Die drei Gründer bildeten zugleich den Kern der Surrealisten.

An dieser Stelle ist ein kurzer Blick auf den Ursprung des Surrealismus sinnvoll. Während des Ersten Weltkriegs waren Künstler entweder zum Militärdienst eingezogen oder durch die Schließung der Grenzen am Austausch mit ihren ausländischen Kollegen gehindert. Die neutrale Schweiz entwickelte sich zum Treffpunkt der Künstlerszene, da hier die Möglichkeit bestand, sich abseits aller politischen Spannungen und Kriegshandlungen vertraut auszutauschen. Dies gipfelte in der Gründung des Cabaret Voltaire von den Exilkünstlern Tristan Tzara, Marcel Janco, Hugo Ball, Richard Huelsenback und Hans Arp im Februar 1916 in der Spiegelgasse in Zürich - der Dadaismus wurde eingeläutet.³¹⁵ Diese Künstlergruppe vertrat mit dem Dadaismus sowohl eine neue künstlerische Form der Ästhetik als auch eine neue Weltanschauung. Im Mittelpunkt von Dada standen die Zerstörung bürgerlicher Werte und Regeln sowie die Ablehnung konventioneller Kunst. Diese wurde von jeglichem Sinn befreit und somit ihre Interpretation vollkommen aufgelöst. Die Dadaisten erfanden die Kunst neu: als Performance, als Collage und als Literatur.

Einige von den damaligen Mitgliedern der Dada-Gruppe liefen später zu den Surrealisten über. Um 1922 veränderte sich in Europa die Arbeit der Dadaisten. Sie sahen die Zeit als reif an für eine neue Art des Denkens. Die Kunst des Surrealismus bündelte vielerlei Aspekte aus verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen, um in das tiefere Bewusstsein einzudringen.³¹⁶ Unter Breton vollzog sich der Wandel vom Dadaismus zum Surrealismus.

³¹² Vgl. Danicke 2015, S. 96.

³¹³ Zit. nach Waldberg 1972, S. 12.

³¹⁴ Siehe Pech 1983, S. 300.

³¹⁵ Siehe Fischer 1969, S. 30; vgl. Hentea 2014, S. 63.

³¹⁶ Vgl. Danicke 2015, S. 96.

Als führender Kopf definierte und propagierte er das Unterbewusstsein zur neuen Quelle der Kunst.³¹⁷

Breton war als Gründungsvater die dominierende und bestimmende Stimme der Surrealisten. Ihre Gruppe bestand aus wechselnden Mitgliedern, über deren Verbleib oder Ausschluss Breton autoritär bestimmte. Beispielsweise musste Soupault die Gruppe 1927 verlassen, als Unstimmigkeiten über den Grad und die Ausrichtung des politischen Wirkens der Surrealisten aufkam. Ein Ausschluss war für den betroffenen Künstler verheerend. Nichtsdestotrotz wurden immer mehr Künstler in den Bann der Gruppe gezogen.

Auch Ernst verfiel dem Surrealismus. Sein reges Interesse an Träumen und an dem Unterbewusstsein stammte nicht von ungefähr. Zwischen 1910 und 1914 hatte er Philosophie, Philologie, Psychiatrie und Psychologie an der Universität in Bonn studiert.³¹⁸ „Schon während seines Studiums hatte er ein kontinuierliches Interesse an psychologischen Grenzphänomenen bekundet“, so Gerd Bauer.³¹⁹ Als Maler war Ernst jedoch ein Autodidakt.³²⁰

Das vorsurrealistische Werk *Au rendez-vous des amis* malte Ernst ohne einen Auftraggeber kurz nach seiner Ankunft in Paris im August 1922. Es wurde erstmals kurz nach seiner Fertigstellung im Salon des Indépendants Anfang 1923 gezeigt. Sein Freund Paul Éluard, Dichter und Mitherausgeber der Zeitschrift *Littérature*, besprach es positiv.³²¹ Es stellt sich neben vielem anderen auch die Frage, wie es sich Ernst angesichts seiner damaligen Mittellosigkeit leisten konnte, ein derart großformatiges Werk zu schaffen? Wahrscheinlich finanzierte er es mit Gelegenheitsarbeiten und mithilfe des Ehepaars Éluard. Wichtig wäre insbesondere zu wissen, ob Ernst dieses Werk für einen privaten oder öffentlichen bzw. repräsentativen Bestimmungsort malte. Hierzu ist leider nichts bekannt. Möglicherweise fertigte Ernst dieses Gruppenporträt für einen privaten Rahmen und wollte damit seine Verehrung des Pariser Künstlerkreises zum Ausdruck bringen. Aufgrund des Einfügens seines Selbstbildnisses in dieses Werk könnte es ihm auch darum gegangen sein zu zeigen, dass er nun gleichwertig zur Gruppe der Pariser Avantgarde dazugehörte.

Im Jahr 1924 beschloss das mittlerweile eng befreundete Trio (Ernst und das Ehepaar Éluard), gemeinsam in den Fernen Osten zu reisen.³²² Für die Finanzierung der Reise musste Ernst seinen gesamten bis dahin entstandenen Werkkomplex veräußern, darunter auch

³¹⁷ Siehe Kat. Slg. Museum Ludwig Köln 1986, S. 118.

³¹⁸ Siehe ebd.; vgl. Drost 2015, S. 244; vgl. auch Danicke 2015, S. 98.

³¹⁹ Siehe Danicke 2015, S. 98; vgl. Drost 2015, S. 244.

³²⁰ Vgl. Kat. Slg. Museum Ludwig Köln 1986, S. 66.

³²¹ Vgl. Weiss 1991, S. 11.

³²² Siehe Kat. Slg. Museum Ludwig Köln 1986, S. 66.

das Bild *Au rendez-vous des amis*. Er verkaufte es an die Galeristin Johanna Ey, deren Galerie in Düsseldorf in den 1920er-Jahren ein Zentrum der rheinischen Avantgardekünstler war.³²³

1929 sah das Hamburger Ehepaar Lydia und Artur Bau erstmals Werke von Ernst in Eys Galerie. Es entwickelte sich eine lebenslange Freundschaft zwischen dem Ehepaar Bau und Ey. Die Kunstsammler kauften von Ey auch während der Nazizeit immer wieder Bilder von verfolgten Künstlern. 1941, nach den ersten Bombenangriffen auf Düsseldorf, erwarb das Ehepaar von Ey einige „entartete Werke“, unter anderem *Au rendez-vous des amis*. Im Jahr 1971 erwarb das Wallraf-Richartz Museum in Köln das Gemälde, direkt vom Ehepaar Bau; von dort gelangte das Bild 1976 in das Museum Ludwig, wo es sich seitdem befindet.³²⁴

4.3.2. Interpretationsansätze – Analyse der Bildkomposition und der Dargestellten

Im Folgenden werden die Figuren in der von Ernst vorgegeben Reihenfolge von links nach rechts beschrieben. Dabei gilt es, die Darstellung der Personen, ihre Beziehung hinsichtlich der Pariser Literaten- und Künstlergruppe und die rätselhaft wirkende Umgebung zu untersuchen.

Der Künstler hat aufgrund der Nummerierung die Identifizierung der Dargestellten – im Bildtitel sind sie als „Freunde“ charakterisiert – sichergestellt. Bauer vertritt die Ansicht, dass Ernst, der von 1910 bis 1914 Kunstgeschichte studiert hatte und somit die Schwierigkeit, eine Figur zweifelsfrei zu identifizieren konnte, Zweifel an ihrer Identität vermeiden wollte.³²⁵ Bauers These überzeugt, weil in der kunsthistorischen Forschung durchaus immer wieder Identifizierungsschwierigkeiten bei der Analyse von Porträts auftreten. Schon vor Ernst nutzten Künstler die Möglichkeit, den Namen Porträtierte in ihr Werk zu integrieren, um eine Identifizierung zu sichern.³²⁶ Vermutlich wollte Ernst mit *Au rendez-vous des amis* einerseits die Bedeutung und die Konstellation der Abgebildeten eindeutig festhalten, sie aber andererseits ganz im surrealistischen Sinne verschleiern bzw. nicht eindeutig preisgeben.

Er könnte ferner die Absicht gehabt haben, seine Darstellung von namentlich bekannten Künstlern und Literaten als eine wegweisende Gruppe für die Nachwelt zu betonen. Insbesondere im Hinblick auf die Einfügung seiner eigenen Person in das Gemälde, wollte er wohl sicherstellen, dass unzweifelhaft erkennbar war, welcher bedeutenden Gruppe er angehörte.

³²³ Siehe Kat. Ausst. Max Ernst. Retrospektive 1979, S. 148; vgl. Kat. Slg. Museum Ludwig Köln 1986, S. 67.

³²⁴ Siehe Kat. Slg. Museum Ludwig Köln 1986, S. 66.

³²⁵ Siehe Bauer 1984, S. 232; siehe auch Danicke 2015, S. 96.

³²⁶ Siehe beispielsweise Albrecht Dürer, *Hieronymus Holzschuher*, 1526.

Ganz links, von der Gruppe abgewandt, sitzt in der Luft schwebend als Nr. 1 René Crevel (1900–1935) ein französischer Schriftsteller, der hier auf einem imaginären Klavier zu spielen scheint.³²⁷ Er trägt einen blauen Anzug und schwarze Schuhe und zeigt sich nur im Profil, das den Blick auf seinen eleganten Kurzhaarschnitt lenkt. 1921 traf Crevel auf Breton und schloss sich den Surrealisten an. Nur zwei Jahre später wurde er aufgrund seiner Homosexualität von der Gruppe ausgeschlossen, um ihr 1929 allerdings wieder beizutreten.³²⁸

Während der Anfangsphase des Surrealismus genoss der französische Dichter und Schriftsteller Philippe Soupault (1897–1990) als Nr. 2 ein besonderes Ansehen innerhalb der Gruppe. Er hatte 1920 zusammen mit Breton das erste literarische Buch des Surrealismus *Les champs magnétiques* verfasst.³²⁹ In dem Gemälde steht Soupault, ebenfalls mit einem Kurzhaarschnitt, in einem grauen Anzug mit weißem Hemd neben Hans Arp. Soupault kam zum ersten Mal im Mai 1921 mit den Kunstwerken von Ernst in Kontakt, als jener seine erste Ausstellung in Paris zeigte.

Als Nr. 3 folgt der deutsch-französischen Maler und Bildhauer Hans Arp (1886–1966), welcher aufrecht in einem beigefarbenen Anzug, darunter ein weißes Hemd und eine blaugelbe Krawatte, dargestellt ist. In einer Dreiviertelansicht wendet er sich dem Betrachter zu. Sein linker Arm ist leicht angewinkelt, während seine rechte Hand ausgestreckt das Dach des Puppenhauses berührt.³³⁰ Arp hatte Ernst bereits 1914 auf der Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Köln kennengelernt. Arp war zwar nie Mitglied der Surrealisten, aber sie besaßen seine Sympathie und er arbeitete eng mit ihnen zusammen.³³¹ So veröffentlichte er von 1926 bis 1929 Texte über Surrealismus mit Holzreliefs in der Zeitschrift *La Révolution surrealiste* sowie 1933 in der letzten Ausgabe von *Le Surrealisme au service de la Revolution*.³³²

In einen auffallenden dunkelgrünen Anzug gekleidet und mit seinem blonden Haar als Akzentuierung hat sich Ernst (1891–1976) in einem Selbstporträt als Nr. 4. dargestellt. Er sitzt auf den Schoß eines bärtigen Mannes (Dostojewski, Figur Nr. 6) links neben sich. Er wendet seinen Rücken Crevel zu, während sein Körper leicht nach rechts gedreht ist. Sein Kopf wird frontal gezeigt, während sich sein Blick verträumt in die Ferne richtet. Mit beiden Füßen berührt er den Boden, sein Oberkörper hat zwei rechte Arme und zwei rechte Hände.

³²⁷ Siehe Pech 1983, S. 314.

³²⁸ Vgl. Smalls 2003, S. 170.

³²⁹ Siehe Bauer 1984, S. 233.

³³⁰ Siehe Danicke 2015, S. 99.

³³¹ Vgl. Lischeid 2012, S. 78.

³³² Siehe Pech 1983, S. 319; vgl. Bauer 1984, S. 233.

Als Nr. 5 folgt Max Morise (1900–1973), ein französischer Schriftsteller und Schauspieler sowie ein Künstler des Surrealismus, der erst ab 1922 zur Gruppe gehörte. Er engagierte sich auch für die Zeitschriften *Littérature* und *La Révolution surréaliste*.³³³ 1929 verließ er aus unbekannten Gründen die Surrealisten.³³⁴ Er ist in einem dunkelroten Sakko mit weißem Hemd abgebildet und steht neben Raffael Sanzio. In seinen Händen hält er eine rote Kugel.

Die Figur Nr. 6 gehört - wie auch Nr. 7, Raffael Sanzio, - nicht zu den Zeitgenossen Ernsts, es handelt sich um den russischen Schriftsteller Fjodor M. Dostojewski (1821–1881). Er trägt einen schwarzen Anzug und schwarze Schuhe. Der Literat, ebenfalls in einem Sitzmotiv dargestellt, hat einen deutlich größeren Kopf als die anderen Sitzenden. Er scheint ins Gemälde hineinmontiert zu sein und wirkt wie eine Büste. Als Einziger der Dargestellten trägt er einen Vollbart. Ernst schätzte sehr die literarischen Werke Dostojewskis, da dieser bereits einige Ansichten des Surrealismus in seinen Schriften vorweggenommen hatte.³³⁵ Bauer begründet Dostojewskis Anwesenheit damit, dass Ernst schon in seiner Schulzeit empfohlen worden war, seine Werke zu lesen, und vermutet deren wiederholtes Lesen im Frühjahr 1922, da zu diesem Zeitpunkt im Piper Verlag die zweite Auflage der großen deutschen Dostojewski-Ausgabe mit insgesamt zehn Bänden veröffentlicht wurde.³³⁶ Bauers Vermutung kann jedoch bezweifelt werden, da Ernst im August 1922 Deutschland verließ und bis dahin wohl kaum alle Bände erschienen sein dürften. Abgesehen davon war Ernst mehr oder weniger mittellos, und man darf davon ausgehen, dass er sich eine mehrbändige Werkausgabe nicht leisten konnte und ihm auch nicht genügend Zeit blieb, auf den Verleih aus einer Bibliothek zu warten und diese dann zu lesen.

Bauer weist darauf hin, in einem der Aufsätze Dostojewskis gehe es um die „russische Mystik“, die in manchen Punkten mit den Ideen der Surrealisten über die schöpferischen Kräfte des Unterbewusstseins übereinstimmt.³³⁷ Auch Jürgen Pech ist davon überzeugt, dass Ernst den Russen als „sitzenden Vorläufer des Surrealismus“³³⁸ in das Gruppenporträt integrierte. Diesen Thesen ist zuzustimmen: Ernst wird Dostojewski aufgrund eines inhaltlichen Bezugs in den Kreis der Surrealisten aufgenommen haben, aber die Anregung hierzu erhielt er hierfür vermutlich durch frühere Veröffentlichungen des Russen.

Auch Nr. 7 gehört der Vergangenheit an, sie zeigt den italienischen Renaissancemaler Raffael Sanzio (1483–1520), der in der oberen Reihe zwischen Morise (Nr. 5) und Éluard (Nr. 9) steht. Seine Kleidung ist nicht erkennbar, da die beiden die Figur Raffaels weitgehend

³³³ Siehe Bauer 1984, S. 233.

³³⁴ Siehe Pech 1983, S. 321.

³³⁵ Siehe Danicke 2015, S. 99.

³³⁶ Vgl. Bauer 1994, S. 245.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Pech 1983, S. 322.

verdecken. Unverkennbar ist jedoch, dass Raffael schulterlanges dunkelbraunes Haar hat und einen Hut trägt. Sein Blick richtet sich direkt an den Betrachter.

Zur Präsenz Raffaels kursiert in vielen Publikationen die These, Ernsts Vater Philipp Ernst habe sich als „Sonntagsmaler“ betätigt und die Disputa nach Raffaels Fresko im Vatikan kopiert. Die Erinnerung daran habe den Sohn dazu bewegt, Raffael in das Gruppenporträt aufzunehmen. Patrick Waldberg veröffentlichte 1958 in seiner Max-Ernst-Monografie erstmals ein Foto des Vaters und dessen Kopie der Disputa.³³⁹ Ernsts Äußerungen im Jahr 1970 bilden, so Evelyn Weiss, die Basis für die Annahme, sein Vater habe seinerzeit in seiner Kopie der Disputa die Köpfe der Philosophen durch Köpfe seiner Freunde und Feinde ersetzt und somit unwissentlich seinem Sohn die Inspiration für seine Collagen geliefert.³⁴⁰ Ernst dazu: „Ich kannte ein erstes Beispiel einer ‚Collage‘ aus den Arbeiten meines Vaters, der in seinen Mußestunden ein Maler gewesen ist. Als ich noch ein junger Mann war, hatte er eine Kopie der ‚Disputa‘ von Raffael hergestellt, jedoch hatte er sich dabei gewisse Freiheiten erlaubt. Er hatte die Köpfe der Leute ... ersetzt.“³⁴¹ Weiss geht in diesem Kontext jedoch nicht darauf ein, um welche Personen es sich genau bei Philipp Ernsts Disputa handelt und wer von ihnen Freund oder Feind war. Ein Vergleich von Philipp Ernsts Kopie der Disputa mit dem Original von Raffael führen jedoch zu großen Zweifeln, ob Philipp Ernst die Porträtköpfe überhaupt ausgetauscht hatte, denn die Figuren beider Gemälde gleichen sich doch sehr.

Jürgen Pech vertritt die vordergründig nachvollziehbare Ansicht, Ernst sei durch die kopierte Disputa seines Vaters inspiriert worden.³⁴² Er weist darauf hin, Ernst habe gezielt Gesten von der Disputa für sein Gruppenporträt übernommen: Breton habe die Geste des älteren Herrn rechts neben dem Altar erhalten, während Gala die Körperhaltung des Johannes im linken Vordergrund widerspiegele.³⁴³ Dabei spezifiziert Pech jedoch nicht, ob sich Ernst an der Kopie des Vaters oder direkt an Raffaels Wandfresko orientierte. Weiss schließt entschieden aus, dass die Kopie des Vaters Ernst beeinflusst habe, da die Kopie in die Jahre zwischen 1924 und 1932 zu datieren sei, also zeitlich nach der Entstehung von *Au rendez-vous des amis* im Jahr 1922.³⁴⁴

Die verwirrende Äußerung von Ernst im Jahr 1970 ist jedoch zu erklären. Seine Aussage lag zum damaligen Zeitpunkt 48 Jahre zurück, weswegen sie mit einer lückenhaften Erinnerung zu tun haben könnte, worauf sein Verzicht, eine Datierungen zu nennen, ebenfalls hindeutet.

³³⁹ Siehe Waldberg 1958, S. 20 und Seite 34.

³⁴⁰ Siehe Weiss 1991, S. 12.

³⁴¹ Zit. nach Spies 1974, S. 49; siehe Pech 1983, S. 324.

³⁴² Siehe Pech 1983, S. 324.

³⁴³ Siehe ebd.

³⁴⁴ Vgl. Weiss 1991, S. 12.

Außerdem ist bekannt, so Weiss, dass Ernst gerne bewusst Falsches erzählte, um Legendenbildung zu betreiben oder sich selbst zu mythisieren.³⁴⁵ Ernsts Unwahrheiten entsprachen vermutlich auch dem Prinzip Dada: den Dingen den Sinn zu nehmen.

Der oben dargelegte Sachverhalt zeigt, dass Ernst Raffaels Œuvre, schon alleine durch die Kopie der Disputa seines Vaters gut kannte, und dieses Werk somit Einfluss auf sein künstlerisches Schaffen hatte. Bauer verweist darauf, dass Raphael in seinem Wandfresko *Parnass* (1511, Abb. 29) ebenfalls eine Künstlergemeinschaft mit 18 Personen – abgesehen von Apollo und den Musen – fertigte.³⁴⁶ Außerdem sei neben der Figurenanzahl noch eine weitere Gemeinsamkeit zwischen *Parnass* und *Au rendez-vous des amis* festzustellen: in beiden Gemälden ist jeweils nur eine Frau abgebildet; bei Raphael „Sappho“ und bei Ernst „Gala“. Dies könne laut Bauer auch nur auf einen Zufall zurückgehen, da Ernsts achtzehnte Figur erst nachträglich namentlich identifiziert wurde.³⁴⁷ Auch Weiss griff diesen Vergleich auf und bezeichnete *Au rendez-vous des amis* als „neuen Parnas (!) des 20. Jahrhunderts“. ³⁴⁸ Bauer stellt des Weiteren die These auf, dass sich Ernst enger an der Ikonographie von Parnass orientierte als Raffael. So verkörpere Crevel die sprudelnde Quelle Hippokrene und durch sein unsichtbares Klavier die Musik als Symbol der „Harmonie des Freundeskreises“, während Apollons Lorbeerkranz als Sinnbild des Sehers um Aragons Hüften gebunden sei.³⁴⁹ All diese Parallelen zu Raffaels *Parnass* verdeutlichen einmal mehr, dass Ernst Kenntnisse über Raffaels Werke besessen haben musste. *Au rendez-vous des amis* muss daher in Verbindung mit dem Renaissancekünstler analysiert werden.

Raffaels Präsenz in *Au rendez-vous des amis* lässt eine Ähnlichkeit zu dessen Selbstbildnis (Abb. 15) um 1506 erkennen (47,3 mal 34,8 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz).³⁵⁰ Dort präsentiert er sich nach rechts gewandt und im Dreiviertelprofil, sein Blick wendet sich an den Betrachter. Sein Gesicht mit schmalen Lippen des Mundes ist voll und rund, das Kinn steht etwas hervor, die Augenbrauen sind halbrund.³⁵¹ Typisch für ihn sind die schulterlangen Locken und darüber das schwarze Barett.³⁵²

Neben Raffaels *Selbstbildnis* aus dem Jahre 1506 bieten sich noch zwei weitere exemplarisch gewählte Selbstdarstellungen für einen Vergleich an: In der *Vermählung Mariae* (1504) zeigt er sich im Detail und ebenso in der *Schule von Athen* (1510/11). Vergleicht man diese drei Selbstporträts mit Ernsts Abbildung von Raffael fällt auf, dass das

³⁴⁵ Vgl. ebd.

³⁴⁶ Siehe Bauer 1984, S. 248.

³⁴⁷ Siehe Bauer 1984, S. 248.

³⁴⁸ Siehe Weiss 1970 zit. nach Bauer 1984, S. 248.

³⁴⁹ Siehe Bauer 1984, S. 248.

³⁵⁰ Siehe Dohe 2014, S. 228; vgl. Pech Köln 1991, S. 151.

³⁵¹ Siehe Dohe 2014, S. 228.

³⁵² Siehe ebd.

Selbstbildnis um 1506 am meisten Ähnlichkeiten aufweist. Ernst übernahm von diesem Werk die Präsentation im Dreiviertelprofil mit Ausrichtung zum Betrachter, das Haar und das Barett. Auch die Physiognomie und der Blick gleichen sich auffallend. Daher scheint es sich bei Ernst um ein bewusst gewähltes Zitat³⁵³ jenes Werks zu handeln.

Doch warum fügte Ernst das Porträt Raffaels nach einem bereits bestehenden Selbstbildnis hinzu? Ernst gibt 1970 in einem *Spiegel*-Interview an, dass ihm Raffael in Form „Als irgendeine Geistererscheinung“³⁵⁴ wichtig war. Auf die Fragen des Interviewers: „Woher kommt diese besondere Beziehung eines modernen Künstlers zu dem klassischen Renaissance-Maler? Hängt das etwa damit zusammen, daß Ihr Vater, der ein Laienmaler war, einmal Raffaels ‚Disputà‘ nachgemalt hat?“ gab der Künstler folgende Antwort: „Das kann natürlich auch mitspielen. Aber mein Vater hat mich auch gequält und hat mich immer angeschrien, wenn ich nicht malte, wie er es wollte“³⁵⁵. So zeigen Ernst Aussagen, dass der Renaissancekünstler eine besondere Rolle für ihn spielte und dass, ein Bezug zur Disputa seines Vaters durchaus bestehen kann. Jedoch lässt der Künstler in seiner Äußerung von 1970 offen, in welcher Art und Weise Raffael ihn beeinflusste.

Die Analyse von Ernsts Raffael führte noch zu einem anderen Aspekt und zwar, dass es keine Seltenheit war, dass sich Künstler selbst in ihren eigenen Gruppenporträts verewigten. Denn sowohl Ernst porträtierte sich selbst in *Au rendez-vous des amis* als auch Raffael in der *Schule von Athen*. Es war wohl eine durchaus gängige Praxis, dass sich Künstler selbst in die von ihnen gefertigten Gruppenporträts integrierten, und dies bereits seit einigen Jahrhunderten. Als weiteres Beispiel sei das Gemälde *Las Meninas* (Abb. 16) aus dem Jahre 1656 von Diego Velázquez (1599–1660) genannt, welches heute im Besitz des Museo del Prado in Madrid ist. Im Mittelpunkt des Gemäldes steht die Königstochter, welche von ihren Hoffräulein und zwei Hofzwergen umgeben ist. Schaut man sich die Szenerie jedoch genauer an, erkennt man auf der linken Seite Velázquez als Maler mit seinem Werkzeug vor der Leinwand.³⁵⁶ Er hat sich in Form eines Selbstbildnisses in seinem eigenen Werk verewigt.

Relativ unspektakulär erscheint Theodore Fraenkel (1896–1964), Arzt und Schriftsteller mit der Nr. 8. Er sitzt hinter Dostojewski (Nr. 6) und Paulhan (Nr. 10). Letzterer verdeckt Fraenkel größtenteils, weshalb nur eine Hälfte dessen Kopfs sichtbar ist. Ein Teil seines

³⁵³ Hinsichtlich des Begriffs „Zitat“ sei auf den Aufsatz „Original – Kopie – Zitat. Versuch einer begrifflichen Annäherung“ von Wolfgang Augustyn und Ulrich Söding hingewiesen. Hier wird unter anderem das Wort „Zitat“ analysiert und eingehend erläutert, dass der Begriff ursprünglich aus der Literatur stammt aber auch metaphorisch auf das Verhältnis zwischen Original und Kopie in der Kunst verweisen kann. Letzteres ist hier gemeint; siehe Augustyn/Söding 2010, S. 1-14.

³⁵⁴ Spiegel-Interview 1970 zit. nach Bauer 1984, S. 246.

³⁵⁵ Spiegel-Interview 1970 zit. nach Bauer 1984, S. 246.

³⁵⁶ Vgl. Jacobs 2015, S. 13.

roten Anzugs blitzt zwischen den vorderen Figuren hervor. Er trägt schwarzes Haar und einen kleinen Schnauzer. Bereits 1907 lernte er Breton im Laufe der Schulzeit kennen, später unterstützte er den Surrealismus durch seine Tätigkeit als Schriftsteller.

Paul Éluard (1895–1952), die Nr. 9, steht direkt hinter Fraenkel. Mit weißgrauem Inkarnat, dunkelgrauem Haar und gekleidet in einem braunen Anzug ist seine Figur im Vergleich zu den anderen relativ groß ausgefallen. Er steht leicht nach rechts vorne versetzt. Der Dichter bekannte sich erst 1924 zum Surrealismus und publizierte in dem Jahr auch in den surrealistischen Zeitschriften *La Revolution surréaliste* und *Le Surréalisme au service de la Revolution*. Er wurde zu einem engen Wegbegleiter von Ernst.³⁵⁷ Vermutlich wurde Éluard aufgrund seiner Freundschaft zu Ernst und der geleisteten Hilfe für ihn größer als die anderen Figuren abgebildet.

Als letzte Figur der linken Gruppe folgt als Nr. 10 Jean Paulhan (1884–1968), französischer Schriftsteller und Publizist. Er trägt einen silbergrauen Anzug, darunter ein weißes Hemd mit schmaler schwarzer Krawatte. Er hat dunkles kurzes Haar und einen kleinen Schnauzer. Sein Blick wendet sich direkt dem Betrachter zu. Ernst platzierte ihn sitzend zwischen Dostojewski (Nr. 6) und Péret (Nr. 11). Paulhan ist der Verfasser philosophischer Texte wie beispielsweise „Der gewissenhafte Krieger“ aus dem Jahre 1917. Allerdings war er nie an den Aktivitäten der Dadaisten und späteren Surrealisten beteiligt. Er taucht laut Pech nur deshalb in Ernsts Gemälde auf, da er ein Freund und der geistige Mentor Éluards war.³⁵⁸

Benjamin Péret (1899–1959) als Nr. 11, ebenfalls Schriftsteller, gehörte ab 1924 zu den Hauptvertretern des Surrealismus.³⁵⁹ Er nimmt eine recht prominente Position in der Komposition ein, da er direkt im Bildmittelpunkt, zwischen den beiden Teilen der Gruppe, auf einem durchsichtigen Stuhl breitbeinig sitzt. Er trägt einen dunkelblauen leuchtenden Anzug, dazu ein weißes Hemd mit schwarzer Krawatte. Zu seinen Füßen liegt ein steinartiges Gebilde, welches Ernst später einmal als Kartoffel bezeichnen sollte.³⁶⁰ Sandra Danicke deutet diese Aussage als Hinweis auf Pérets Erfahrung mit dem Kartoffelschälen in seiner Zeit als Soldat während des Ersten Weltkriegs.³⁶¹ Dabei hatte er wohl immer sein Monokel getragen, welches ebenfalls abgebildet ist.

Rechts folgt aufrecht stehend der Dichter Louis Aragon (1897–1982) als Nr. 12. Der Literat hatte 1919 zusammen mit Soupault und Breton die Zeitschrift *Littérature* gegründet. Einige Jahre danach bekannte er sich wie Péret zum Surrealismus. Aragon trägt einen hellgrauen

³⁵⁷ Vgl. Pech 1983, S. 327; vgl. Bauer 1984, S. 233.

³⁵⁸ Siehe Pech 1983, S. 328–329.

³⁵⁹ Siehe ebd., S. 331.

³⁶⁰ Siehe Danicke 2015, S. 99.

³⁶¹ Siehe ebd.

Anzug, darunter ein weißes Hemd, ferner ist ein schwarzer Krawattenknoten zu erkennen. Seinen Kopf wendet er leicht nach rechts und senkt seinen Blick nach unten. Seine Fußstellung weist auf ein tänzelndes Schrittmotiv hin. Auffallend ist ein grüner Lorbeerkranz um seine Hüften, vermutlich eine Anspielung auf seine zahlreichen dichterischen Erfolge, wie Bauer und Pech unabhängig voneinander behaupten.³⁶² Ihre These erscheint durchaus plausibel, allerdings gehört ein Lorbeerkranz als Auszeichnung normalerweise auf den Kopf. Sicherlich kommt auch hier das Prinzip Dada zur Anwendung, da zwar auf den Symbolgehalt des Lorbeerkranzes nicht verzichtet, seine Platzierung jedoch ad absurdum geführt wird.

Direkt vor Aragon ist Nr. 13, André Breton (1896–1966), dargestellt. Als Herausgeber und Autor zahlreicher Zeitschriften und Texte entwickelte sich Breton zum Initiator und Organisator der Surrealisten. Er wurde sowohl zu ihrer Leitfigur als auch zu ihrem Verteidiger.³⁶³ Um Bretons besondere Stellung visuell zu betonen, stellte Ernst ihn dominanter als die anderen Figuren dar. Das erreichte er mit Hilfe der Farbgebung: Breton trägt einen ockerfarbenen Anzug mit weißem Hemd und eine blaugrauen Krawatte. Ferner wirkt seine Person in die Länge gezogen, sein Kopf mit dem kinnlangen Haar ist zusammen mit dem Kopf von Dostojewski der größte von allen. Mit einer weit ausholenden Verkündigungsgeste überragt er die übrigen Figuren. Ferner versah ihn Ernst mit einem roten Schultermantel, der durch seine Seitwärtsbewegung nach rechts flattert.³⁶⁴ Danicke vertritt die These, Breton weise mit seinen Fingern auf die unsichtbare Spitze eines kompositorischen Dreiecks hin. Die gegenüberliegende Seite des Dreiecks bilde dabei die Kontur Éluards.³⁶⁵ Inwiefern dies zutrifft oder inwiefern aber die Gesten sich allein auf die Kommunikation der Figuren untereinander beziehen, kann nicht entschieden werden.

Nr. 14 gehört zu Johannes Theodor Baargeld (1892–1927), einem Kölner Bankierssohn, der eigentlich Alfred Gruenwald hieß.³⁶⁶ Ernst nahm Baargeld zwar in die Figurengruppe auf, weist aber geschickt auf dessen Rückzug hin, da Baargeld bereits 1921 die Surrealisten wieder verließ. Baargeld kommt, gekleidet in einem gelben Anzug mit weißem Hemd und schwarz-grauer Krawatte, mit großem Elan von links herangestürmt. Vor Breton geht sein rechter Fuß mit einem großen Ausfallschritt an der Gruppe vorbei, gleichzeitig jedoch scheint der linke Fuß ihn nach hinten zu ziehen.³⁶⁷ Dabei ist dieser zum größten Teil verdeckt und befindet sich fast ganz am Ende des rechten Bildrands. Es wirkt, als wollte Baargeld geradeaus an der Gruppe vorbeilaufen. Alleine diese Platzierung betone seine Rolle als

³⁶² Siehe Pech 1983, S. 332; vgl. Bauer 1984, S. 234.

³⁶³ Siehe Pech 1983, S. 334.

³⁶⁴ Siehe ebd.

³⁶⁵ Vgl. Danicke 2015, S. 98–99.

³⁶⁶ Vgl. Bauer 1984, S. 234.

³⁶⁷ Vgl. Pech 1983, S. 336.

Aussteiger, hält Bauer fest.³⁶⁸ Erstaunlich ist, dass Ernst Baargeld trotz dessen Entscheidung, in ein rein bürgerliches Leben zurückzukehren, aufgrund der Dynamik und der Farbgebung seines Anzugs recht dominant ins Bild setzte.

Giorgio de Chirico (1888–1978) mit der Nr. 15, ein herausragender Vertreter der metaphysischen Malerei, sticht vor allem durch seine wie versteinert wirkende Erscheinung hervor. Ernst sah erstmals 1919 dessen Werke, welche ihm die Welt der Rätsel, die Verwandlung von Gegenständen und die Kombination verschiedener Objekte näherbrachte. Ernst porträtierte de Chiricos Körper als steingraue Säule in Anspielung auf die Hauptfigur in dessen berühmtem Gemälde *Die beunruhigenden Musen* von 1917.

Rechts neben de Chirico befindet sich Gala Éluard (1894–1982) als einzige Frau (Nr. 16). Sie war seit ihrer Begegnung mit Ernst im Jahre 1921 seine heimliche Geliebte. Es entstanden auch einige Porträts von ihr.³⁶⁹ Sie nimmt den Platz zwischen de Chirico und Desnos ein. Sie trägt ihr braunes Haar kinnlang und ein braunrotes Kleid. Sie wendet ihren Rücken der Gruppe zu. Während sie den Betrachter über ihre Schulter hinweg anblickt, weist ihre Geste nach hinten in die Ferne.

Mit Robert Desnos (1900–1945), ebenfalls Schriftsteller, als Nr. 17 ganz rechts abgebildet, endet die Anzahl der Porträtierten. Er publizierte diverse Texte in zahlreichen Ausgaben von *La Revolution surrealiste* und war unter den Surrealisten auch als sogenannter Schlafkünstler berüchtigt, der sich und andere in Trance versetzte. Nach einigen Meinungsverschiedenheiten mit Breton verließ er Ende der 1920er-Jahre die Surrealisten. In einen grauen Anzug mit schwarzer Krawatte gekleidet, eilt er auf die Gruppe zu, so schnell, dass sein linker Fuß – getrennt vom Bein – schneller nach vorne schreitet als sein rechtes Bein. Auch Pech weist auf diese Kuriosität hin und sieht darin eine Anspielung auf die zügige Redegeschwindigkeit von Desnos in dessen Trancesitzungen, für die er bekannt wurde.³⁷⁰

Über die bereits beschriebenen Figuren hinaus hat Werner Spies außerdem den kahlen Kopf zwischen Arp und Morise, der als Einziger nicht auf der nummerierten Schriftrolle steht, als den des Dichters Georges Ribemont-Desaigues (1884–1974) identifiziert.³⁷¹ Spies erinnert an Ernsts um 1920 entstandenen Kompositionen in Form von Roulettescheiben. Beziehe man eine solche Komposition wie *la canalisation de gaz frigorifié* (Abb. 17) nun auf *Au rendez-vous des amis*, sei es möglich, dass das Gemälde eine Art Roulette verkörpere. Breton verweise als eine Art Croupier auf die Scheiben im Himmel, welche den Formen in den erwähnten Kompositionen ähneln. Spieß führt hypothetisch weiter aus, dass dann die

³⁶⁸ Vgl. Bauer 1984, S. 245; siehe auch Pech 1983, S. 336.

³⁶⁹ Vgl. Pech 1983, S. 339.

³⁷⁰ Vgl. ebd., S. 341.

³⁷¹ Siehe Spies 1974, S. 48; vgl. Kat. Slg. Museum Ludwig Köln 1986, S. 67.

nummerierten Personen die Zahlen, welche beim Roulette herauskommen, verkörperten und die nicht gezogenen Nummern durch Ribemont-Desaignes und die wartende Gruppe im Hintergrund dargestellt werden.³⁷² Dies scheint doch eine recht spekulative These zu sein, da außer den Zahlen und dies in nur äußerst schwacher Form nichts auf eine Roulette-Darstellung hindeutet. Vielmehr hatten die Zahlen nur die Funktion die Namen unzweifelhaft den richtigen Personen zu zuordnen.

Lothar Fischer erwähnt zwar, dass Tristan Tzara und Francis Picabia, die ebenfalls Ernst Mitstreiter aus der Dada-Zeit waren, nicht im Bild erscheinen,³⁷³ aber warum Ernst sie nicht aufgenommen hat, beantwortet Fischer nicht. Es kann angenommen werden, dass Ernst Tzara nicht darstellte, da Breton im Streit mit Tzara auseinandergegangen war. 1922 griff Breton den Dadaismus und damit Tzara als Mitbegründer scharf an. Er sprach Tzara eine Beteiligung am Dadaismus ab und stellte ihn öffentlich bloß. Es kursiert ferner die Ansicht, Tzara und Ernst hätten sich nicht gekannt, und das sei der Grund für seine Abwesenheit in Ernsts Gruppenporträt. Dies ist jedoch nicht haltbar. Es ist überliefert, dass Ernst bereits 1920 Briefkontakt zu Tzara aufnahm. Zudem lernten sich die beiden Künstler 1921 in Tarrenz persönlich kennen.³⁷⁴ Bei diesem Treffen entstand das letzte Manifest des Dadaismus unter dem Titel „Dada in the Open Air“ mit dem Untertitel „Der Sängerkrieg in Tirol“.³⁷⁵

Au rendez-vous des amis zeigt überwiegend Literaten. Alle dargestellten Personen verband eine bestimmte Geisteshaltung. Ernst griff, wie Pech ausführt, den Leitsatz von Lautréamont (1846–1870) auf, welche dieser 1919 in *Littérature* veröffentlicht hatte: „Die Poesie muß von allen gemacht werden, nicht von einem.“³⁷⁶

Die Gesten und Posen der Figuren spielen im Werk *Au rendez-vous des amis* eine besondere Rolle. Ferner beziehen sich zahlreiche Anspielungen auf unmittelbare Geschehnisse und Anekdoten aus dem Kreis der Freunde. Betrachtet man beispielsweise die Männer in der ersten Reihe, so erkennt man, dass sich die meisten gegenseitig auf die Füße treten. Bauer sieht darin den Hinweis auf einen geschlossenen Kreis, der bei spirituellen Sitzungen normalerweise mit den Händen gebildet wird.³⁷⁷ In der Tat trafen sich die Schriftsteller Desnos, Péret und Crevel (Nr. 17, 11, 1) ab 1922 regelmäßig bei Breton zu solchen Sitzungen.³⁷⁸ Ziel dieser Zusammenkünfte war es nicht, eine Verbindung zu

³⁷² Siehe ebd.

³⁷³ Vgl. Fischer 1969, S. 62.

³⁷⁴ Siehe Pech 1983, S. 298.

³⁷⁵ Vgl. Hentea 2014, S. 173.

³⁷⁶ Zit. nach Pech 1983, S. 300, siehe Ducasse, Isidore: „Poesis“, in: *Litterature*, No. 3, Paris, Mai 1919, S. 17.

³⁷⁷ Siehe Bauer 1984, S. 236.

³⁷⁸ Siehe Danicke 2015, S. 99.

Verstorbenen herzustellen, sondern das Denken und das Reden von dem Bewusstsein und von Konventionen loszulösen.³⁷⁹ Breton schildert in seinem Artikel „Entrée des Médiums“ diese spiritistischen Sitzungen. Hier erwähnt er auch, dass sich insbesondere die drei genannten Schriftsteller durch ihre Fähigkeit, in Trance zu reden, auszeichneten.³⁸⁰

Interessant ist, dass Ernst diese drei Figuren an auffallenden Stellen platzierte: Crevel, von der Gruppe abgewandt, sitzt links abgerückt an einem unsichtbaren Piano, das Bildzentrum nimmt Péret ein und am rechten Bildrand eilt Desnos herbei. Ferner bevorzugen Crevel und Péret jeweils einen blauen Anzug.³⁸¹ Ihre Körperhaltungen und parallelen Bewegungen gehen auf die geheimnisvolle Aura der Trance zurück.³⁸²

Zudem erscheinen Paulhan (Nr. 10) und Péret (Nr. 11) sowie Baargeld (Nr. 14) und Desnos (Nr. 17) beinahe als Abbilder voneinander. Die anderen Figuren wirken Bauer zufolge wie Mitläufer Bretons.³⁸³

Pech weist darauf hin, dass Ernst noch einen weiteren Aspekt des Spiritismus in sein Gemälde integrierte: das Schweben. Denn sowohl Crevel (Nr. 1), Péret (Nr. 11) als auch Dostojewski (Nr. 6), Gala Éluard (Nr. 16) und de Chirico (Nr. 15) – die letzten beiden Figuren sind ohne Füße abgebildet – fehlt die Erdanziehung: Sie bewegen sich frei durch das Bild³⁸⁴ – die Figuren schweben. Allerdings ist es wichtig zu differenzieren, dass sie nicht völlig losgelöst dargestellt sind, sondern trotz ihres der Schwerkraft entrückten Zustandes an einer bestimmten Stelle im Gemälde verankert sind.

Die meisten Figuren führen ähnlich prägnante Bewegungen bzw. Handgesten aus, als ob sie dem Betrachter eine Nachricht übermitteln wollten.³⁸⁵ Insbesondere fällt die parallele Haltung der Arme bei den drei sitzenden Figuren Ernst, Paulhan und Péret (Nr. 4, 10, 11) im Vordergrund auf. Sie spreizen alle ihren kleinen Finger an der rechten Hand ab, was wie ein verabredetestes Zeichen wirkt.³⁸⁶ Bemerkenswert ist ferner, dass genau diese drei in einer Sitzgruppe dargestellt sind. Während Ernst (Nr. 4) und Paulhan (Nr. 10) auf jeweils einem Bein von Dostojewski (Nr. 6) sitzen, ist Péret (Nr. 11) neben Paulhan (Nr. 10) in einer schwebenden Sitzhaltung platziert. Das Sitzmotiv dieser Gruppe geht laut Charlotte Stokes

³⁷⁹ Vgl. Schwalm 1990, S. 21; vgl. Pech 1983, S. 304.

³⁸⁰ Siehe Bauer 1984, S. 235.

³⁸¹ Siehe Pech 1983, S. 303; vgl. Bauer 1984, S. 235.

³⁸² Siehe Pech 1983, S. 303.

³⁸³ Siehe Bauer 1984, S. 237.

³⁸⁴ Siehe Pech 1983, S. 303.

³⁸⁵ Siehe Bauer 1984, 232.

³⁸⁶ Siehe Pech 1983, S. 303.

auf eine Abbildung in der Zeitschrift *La Nature* aus dem Jahre 1892 zurück, welche Männer dreier Generationen übereinander auf dem Schoß des Ältesten zeigt.³⁸⁷

Eine parallel ausgeführte Bewegung verbindet auch Baargeld (Nr. 14) und Desnos (Nr. 17), indem sie großen Schrittes und mit in Laufrichtung bzw. nach oben gestreckten Armen an der Gruppe vorbeieilen. Diese parallele Bewegung könnte auf den gemeinsamen biografischen Berührungspunkt, dass sich beide von den Surrealisten abwandten, hindeuten. Des Weiteren greift Breton (Nr. 13) hinter Baargeld dessen Geste der nach oben weisenden Hand auf. Aragon (Nr. 12), links neben Breton, hingegen greift die nach oben gerichtete Gestik nicht auf, sondern formt mit seiner rechten Hand ein Geheimzeichen. Erklärungsbedürftig wirken sowohl die geballte Linke Éluards als auch die große rote Kugel in den Händen des in sich gekehrten Morise, bislang liegen hierzu keine schlüssigen Erklärungen vor.³⁸⁸

Bemerkenswert ist, dass Ernst (Nr. 4) sich selbst mit zwei rechten Händen zeigt. Weiss erinnert dies an die Redewendung „zwei linke Hände haben“, welche sie ins Gegenteil umkehrte und daraus dann ableitete, dass sich Ernst wohl als sehr geschickt darstellen wollte.³⁸⁹ Pech greift Weiss' These auf, geht aber noch einen Schritt weiter, indem er das X aus dem gekreuzten Daumen und dem Zeigefinger der rechten Hand Ernsts als eine Abkürzung für dessen Vorname Max interpretiert.³⁹⁰ Auch Jürgen Schwalm geht auf das X ein. Für ihn ist es das Zeichen einer selbstbewussten Selbstdarstellung.³⁹¹ Ferner wirft Ernsts Geste – er deutet mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand auf Arp – die Frage nach deren Sinn auf. Sie könnte ein Hinweis darauf sein, dass es für Arp einfacher als für Ernst gewesen war, sich bereits in der Zeit des Ersten Weltkriegs und vor allem ab Mitte der 1920er-Jahre in Frankreich niederzulassen. Das Jahr 1914 bedeutete zwar auch für Arp eine Zäsur, doch während die meisten Künstler als Soldaten an die Front mussten, flüchtete er nach Ausbruch des Kriegs mit einem der letzten Züge von Weimar nach Paris, um sich dann ein Jahr später in Zürich niederzulassen.³⁹² Arp wollte kein Deutscher mehr sein und bemühte sich um eine Schweizer Staatsbürgerschaft, die ihm jedoch verwehrt blieb. Mitte der 1920er-Jahre übersiedelte er nach Paris mit dem Ziel, dort die französische Staatsbürgerschaft zu erhalten – dies schließlich mit Erfolg.³⁹³

³⁸⁷ Vgl. Stokes 1980, S. 457.

³⁸⁸ Siehe Bauer 1984, 232.

³⁸⁹ Siehe Weiss 1970, S. 1253.

³⁹⁰ Vgl. Pech 1983, S. 306.

³⁹¹ Siehe Schwalm 1990, S. 52.

³⁹² Siehe Asten 2016, S. 125; vgl. Döhl 1967, S. 33.

³⁹³ Vgl. Lischeid 2012, S. 78–79.

Ernst versah fast alle Figuren mit individuellen Gesten. Damit bezwecke der Künstler, so Schwalm eine „Vereinzelung des Individuums“³⁹⁴ in der surrealistischen Gruppe und spiele auf seine eigene Identität an. Daher bilde Ernst das Kollektiv um Breton auch nicht als Gegenpartei ab, sondern lässt deren Klassifizierung offen. Als Erklärung erörtert Schwalm: „Nur durch den ausgehaltenen Widerspruch behauptet sich das Leben. So bricht ins Bekannte das Unbekannte, ins Staatliche das Dynamische als unschließbarer Prozeß freier menschlicher Produktivität ein.“³⁹⁵ So werde durch die Widersprüche des Gemäldes die Lebendigkeit der Gruppe erhalten.

Die ausgeprägte Gestik aller Figuren legt den Gedanken an eine Art Geheimsprache nahe. Vermutlich gehen die eigentümlich wirkenden Handzeichen auf das Taubstummalphabet zurück, welches Ernst aus seiner Kindheit kannte, denn sein Vater hatte als Gehörlosenlehrer in Brühl unterrichtet.³⁹⁶ Diese Möglichkeit kann tatsächlich bestehen, denn Pech führt überzeugend Publikationen über die Gebärdensprache auf, welche der Künstler als Kind bei seinem Vater gesehen haben könnte, und dort sind ähnliche Gesten zu sehen wie in *Au rendez-vous des amis*.³⁹⁷ Ferner könnte Ernst den Unterricht seines Vaters selbst beobachtet haben und sich die dort gesehenen Gesten, wie sie in seinem Gruppenporträt vorkommen, eingeprägt haben.

Au rendez-vous des amis beinhaltet eine große Vielfalt surrealistischer Ungereimtheiten, von denen sich einige gar nicht oder nur bedingt interpretieren lassen. Die Darstellung wirkt wie eine Szene aus einem Traum, deren rätselhafte Motive es zu entschlüsseln gilt.

Zu der bizarren Berglandschaft im Hintergrund kursieren verschiedene Annahmen. Gohr zitiert eine Aussage Ernsts, nach der es sich bei dem Berg um den Mont Blanc handelt.³⁹⁸ Anlässlich seines Besuchs in Köln im Jahr 1971 erwähnte Ernst jedoch, dass er bei der Gestaltung des Bergmassivs an den Ort Tarrenz in Tirol gedacht habe, wo die Dadaisten ihren Urlaub verbrachten (und er sie zum ersten Mal traf).³⁹⁹ Welche dieser beiden Aussagen ist nun richtig? Beides ist möglich, aber man kann nicht mit Sicherheit entscheiden, was stimmt, da Ernst wie bereits erwähnt immer wieder gerne Dinge – ganz im Sinne des Surrealismus – in einen neuen Kontext setzte. Ein Vergleich mit diversen Fotografien der Berge in der Nähe von Tarrenz und dem Mont Blanc lässt außerdem keine Ähnlichkeiten mit dem Berg im Gemälde erkennen. Schwalm ist der glaubwürdige Hinweis zu verdanken, dass

³⁹⁴ Schwalm 1990, S. 53.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Siehe Danicke 2015, S. 99.

³⁹⁷ Siehe Kat. Slg. Museum Ludwig Köln 1986, S. 67.

³⁹⁸ Siehe ebd.

³⁹⁹ Siehe Danicke 2015, S. 98.

die Kulisse der Bergwelt, vor der sich die Freunde versammeln, an den Abklatsch einer Panoramalandschaft eines Fotoateliers erinnert.⁴⁰⁰

Über dem Bergmassiv erhebt sich ein pechschwarzer Himmel im Kontrast zu dem weißgrau gehaltenen Gebirge. Im Zentrum des Himmels sind mehrere konzentrische Kreissymbole zu sehen, die als Zeichen gedeutet wurden, die bedeutende Ereignisse ankündigen.⁴⁰¹ So sieht Danicke in der Darstellung der Kreise eine Sonnenfinsternis und interpretiert diese als das „Zeichen eines vollzogenen Umbruchs“. ⁴⁰² Auch Breton sah seinerzeit in den Kreisen eine Sonnenfinsternis.⁴⁰³ Stokes greift diese Annahme auf und argumentiert, Ernst habe die Holzstichreproduktion eines doppelten Sonnenhalo als Vorlage für die Kreissymbole herangezogen.⁴⁰⁴ In der Tat war am 28. März 1892 in der seit 1873 erscheinenden populären Zeitschrift *La Nature* von Gaston Tissandier eine solche Abbildung publiziert worden.⁴⁰⁵ Auch Pech weist darauf hin, die konzentrischen Kreise am Himmel seien eine „um 90 Grad gedrehte Übernahme“ aus dem Aufsatz, der von einem doppelten Lichthof um die Sonne berichtet.⁴⁰⁶ Diese Annahme, es handele sich bei den Kreisen um eine Sonnenfinsternis, besteht berechtigterweise, denn ein Vergleich mit der Holzstichreproduktion als Vorlage in *La Nature* lässt fast keinen anderen Schluss zu. Sieht man von dieser Abbildung einmal ab, könnten auch andere Vorlagen zugrunde liegen, die Planeten in ihrer Laufbahn um die Sonne darstellen, aber diese waren bislang nicht zu ermitteln.

Alleine die Präsenz einer Sonnenfinsternis charakterisiert die Versammlung der Surrealisten als eine herausragende, jedoch unwirkliche Zusammenkunft.⁴⁰⁷ Bauer und Pech deuten übereinstimmend und zu Recht darauf hin, dass das astronomische Ereignis ein angemessenes Sinnbild für die Absichten der Gruppe gewesen sei, denn die Figuren sind während einer Sonnenfinsternis dargestellt, welche unweigerlich eine besondere Aura kreiert. Bauer geht von einem direkten Verweis aus, dass sich die Surrealisten tagsüber ihren Träumen hingaben und sich dabei aufgrund von hypnotischen Zuständen ihr Bewusstsein ausschaltete.⁴⁰⁸

Direkt links vor Crevel (Nr. 1) befindet sich ein Wasserfall, auf dem ein Puppenhaus mit kleinen Figuren auf einer Bühne und einer Tastatur stehen. Zunächst ließ sich diese Bühne nicht einordnen, bis Spies den entscheidenden Hinweis geliefert hat: Er sieht in dem

⁴⁰⁰ Schwalm 1990, S. 23.

⁴⁰¹ Vgl. Bauer 1984, S. 240.

⁴⁰² Danicke 2015, S. 96.

⁴⁰³ Siehe Pech 1983, S. 311; vgl. Bauer 1984, S. 240.

⁴⁰⁴ Vgl. Stokes 1980, S. 456.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd.

⁴⁰⁶ Siehe Pech 1983, S. 308.

⁴⁰⁷ Siehe Kat. Slg. Museum Ludwig Köln 1986, S. 67.

⁴⁰⁸ Siehe Pech 1983, S. 311; vgl. Bauer 1984, S. 240.

Puppenhaus einen Bezug zum Cabaret Voltaire in Zürich, welches als „Geburtsort“ des Dadaismus gilt.⁴⁰⁹ Folglich sei, so Spies, das Puppenhaus als Verweis auf den Dadaismus zu verstehen, einer Kunstrichtung, aus der viele späteren Künstler des Surrealismus entstammten.⁴¹⁰ In diesem Kontext sei laut Bauer auch die bereits erwähnte Geste Arps (Nr. 3) – eine ausladende Bewegung mit seiner rechten Hand in Richtung des Puppenhauses – verständlich.⁴¹¹ Arp spielte eine führende Rolle in der Züricher Dada-Bewegung, welche durch diese Geste zum Ausdruck kommt. Damit sei ferner die Platzierung des Hauses im Abseits des Gemäldes zu erklären. Bauer vertritt die Ansicht, das Häuschen könne „als Ursprung – aber auch [als] Vergangenheit“ der Dada-Bewegung gedeutet werden.⁴¹²

Pech wagt sich noch einen Schritt weiter und interpretiert die Wasserkaskaden als sprudelnde Quelle des Unterbewusstseins, die als Grundlage für den neuen Kunststil der Dargestellten gelten könne.⁴¹³

Das Apfelstillleben im Vordergrund des Gemäldes wirft ebenfalls Fragen auf. Erst Charlotte Stokes hat 1980 die Vorlage dafür ermittelt. Ihr zufolge handelt es sich um die Kombination zweier Motive aus Holzstichzeichnungen: zum einen um einen merkwürdig geschälten Apfel und zum anderen um den Plan einer unterirdischen Festungsanlage aus der Vogelperspektive.⁴¹⁴ Sie geht davon aus, dass das Stillleben ebenfalls auf Abbildungen in der Zeitschrift *La Nature* basiert, und zwar aus dem 1888 veröffentlichten Exemplar, in dem jeweils ein geschälter Apfel und ein unterirdischer Festungsplan dargestellt sind. Beide Motive können als Symbole gelten. Das Stillleben wurde zunächst von Stokes mit dem Apfel Evas, dem Messer und der nach innen gewölbten Form in einem erotischen Zusammenhang interpretiert.⁴¹⁵ Pech hingegen sieht in dem Apfel die Frucht vom Baum der Erkenntnis aus dem Paradies: Einerseits deute die Frucht auf die schwierigen, aber dennoch innovativen Ansätze der Gruppe hin, andererseits diene die merkwürdig zerschnittene Form des Apfels als versteckter Hinweis auf Ernsts Collagearbeiten.⁴¹⁶ Bauer und Gohr greifen jeder diese Ansicht auf und sehen darin ein Symbol „für die schwere Zugänglichkeit verborgener Weisheit“.⁴¹⁷ Das Motiv der Festungsanlage kommt auch bei Breton 1924 in Form einer Zitadelle in seinem ersten Manifest des Surrealismus vor.⁴¹⁸

4.3.3. Umsetzung des Gruppenporträts

⁴⁰⁹ Siehe Spies 1974, S. 116.

⁴¹⁰ Siehe ebd.

⁴¹¹ Vgl. Bauer 1984, S. 242.

⁴¹² Bauer 1984, S. 242.

⁴¹³ Siehe Pech 1983, S. 304.

⁴¹⁴ Vgl. Bauer 1984, S. 240; siehe auch Weiss 1991, S. 13.

⁴¹⁵ Vgl. Bauer 1984, S. 240; siehe auch Stokes 1980, S. 456.

⁴¹⁶ Siehe Pech 1983, S. 311.

⁴¹⁷ Vgl. Kat. Slg. Museum Ludwig Köln 1986, S. 67; vgl. Bauer 1984, S. 240.

⁴¹⁸ Vgl. Bauer 1984, S. 240.

In den 1980er-Jahren begann eine intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Gemälde *Au rendez-vous des amis*.⁴¹⁹ Seitdem ist bekannt, dass sich Ernst dafür vielfältigster Vorlagen bediente: Er griff auf Holzstichreproduktionen und auf mehrere Fotografien als visuelle Grundlage zurück. Für die Darstellung des geteilten Apfels, des Unterbaus, der Himmelserscheinung und Ernsts Sitzmotiv verarbeitete er – wie zuvor schon erwähnt – vier Holzstichreproduktionen aus *La Nature*, wie Stokes überzeugend nachgewiesen hat.⁴²⁰

Neben diesen historischen Vorlagen zog Ernst aber auch das jüngere Medium der Fotografie heran. Pech war der Erste, welcher die Vermutung äußerte, die Porträtköpfe in *Au rendez-vous des amis* könnten nach fotografischen Vorlagen gemalt worden sein.⁴²¹ In der Tat benutzte Ernst bereits 1910 erstmals die Fotografie als Grundlage für ein gezeichnetes Selbstporträt, das in der Abiturzeitung *Aus unserem Leben an der Penne* erschien.⁴²² Nach Ernsts Ankunft in Paris 1922 entstanden auf dem Montmartre mehrere Gruppenaufnahmen in einem Fotostudio, welche Pech als Vorlagen für *Au rendez-vous des amis* identifizierte.⁴²³ Eine von ihnen zeigt Breton, Desnos, Joseph Delteil, Simone Breton, das Ehepaar Éluard, Morise und Ernst hinter einer klein dimensionierten Flugzeugattrappe aufgereiht (Abb. 18). Über die Funktion der Attrappe liegen keinerlei Äußerungen vor, man darf jedoch vermuten, dass es sich hierbei nicht nur um einen reinen Dekorationszwecke handelt, sondern das Flugzeug als Symbol für den Himmel, für das Reisen und das Vordringen in andere Sphären angesehen werden kann. Von dieser Fotografie übernahm Ernst das Gesicht von Breton und die Hand von Morise.⁴²⁴ Ferner ist ein Gruppenfoto (Abb. 19), in dem Morise, das Ehepaar Éluard, Simone Breton, Delteil, Desnos und Breton in einem vermeintlichen Automobil Platz genommen haben und Ernst auf einem Fahrrad vor dem Auto zu radeln scheint, zu erwähnen. Ernst verwendete von dieser Aufnahme das Gesicht von Desnos.

Es wurden aber nicht nur die erwähnten, um 1922 entstandenen Fotografien herangezogen, sondern auch Gruppenaufnahmen der Pariser Dadaisten. So lieferte die Fotografie der Gruppe um den maskierten „Gentlemanverbrecher“ Fantômas (Abb. 20) die Vorlage für die Körperhaltung von Soupault und die für die Gesichter von Péret und Ribemont-Dessaignes.⁴²⁵ Von einer anderen Fotografie (Abb. 21) von 1921 wiederum übernahm Ernst ein Detail bei der Gestaltung von Fraenkel, der im Gemälde wie eine Dublette hinter Paulhan

⁴¹⁹ Siehe Weiss 1991, S. 16.

⁴²⁰ Siehe Stokes 1980, S. 456–457; vgl. Weiss 1991, S. 16.

⁴²¹ Siehe Weiss 1991, S. 16.

⁴²² Siehe Pech Köln 1991, S. 241.

⁴²³ Siehe Pech 1983, S. 308; vgl. Weiss 1991, S. 16.

⁴²⁴ Siehe Pech Köln 1991, S. 256.

⁴²⁵ Pech 1991, S. 47.

auftaucht.⁴²⁶ Fotografische Einzelporträts von Arp, Paul und Gala Éluard ergänzen das Arbeitsmaterial.⁴²⁷

Zusammenfassend sei festgehalten, dass das Gemälde *Au rendez-vous des amis* nicht nur die wichtigsten Vertreter und Mentoren des Surrealismus zusammenführt, sondern auch eine seiner grundlegenden künstlerischen Techniken offenlegt: die Collage. Allerdings handelt es sich hier nicht um eine solche, sondern um ein gemaltes Werk. Durch Ernsts Rückgriff auf Holzstiche aus dem 19. Jahrhundert sind in *Au rendez-vous des amis* unterschiedliche Realitätsebenen wie in einer Collage durch seine besondere künstlerische Umsetzung miteinander verwoben. Pech spricht daher von einer „gemalten Collage“.⁴²⁸ Die dargestellten Gegenstände und Personen wurden aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst und neu miteinander kombiniert. Diese Vorgehensweise gilt als wichtigste Methode für Werke des Surrealismus, die eine Enthüllung des Unterbewussten und Wirklichkeiten jenseits der Realität veranschaulichen wollen.⁴²⁹

Éluard schreibt Anfang 1923 in der Zeitschrift *La Vie Moderne* über die Ausstellung im Salon des Indépendants, in der das Gemälde *Au rendez-vous des amis* erstmals gezeigt wurde: „Ist es übersinnlich oder schlecht in dem gleichen Saal Anton Dich, Delaunay und Max Ernst, Maler von Portraits, versammelt zu sehen? Wenn es Max Ernst gelingt, die Zusammengehörigkeit von siebzehn Personen leibhaftig gut zu veranschaulichen, ohne sich zu befleißigen, so hat M. Delaunay nach Jahren der Studien noch immer nicht die Mittel und Wege gefunden. ‚Au rendez-vous des amis‘ ist sicherlich das zukünftige Äquivalent des berühmten ‚Un Coin de table‘ von Fantin-Latour. Aber andererseits hat Max Ernst in der Komposition und Manier nichts mit diesem wertlosen Maler zu tun. ‚L’Elephant de Celeves‘, ‚L’Interieur de la vue‘ und ‚Oedipus Rex‘ bleiben unter den freiesten und erstaunlichsten Äußerungen von einem Geist, der andere Generationen bestimmt wird.“⁴³⁰ Also sah bereits Éluard einen Bezug zu Gruppenporträts von Henri Fantin-Latour (1836–1904). Das von ihm erwähnte Gemälde *Un coin de table* Fantin-Latours (Abb. 22) nennt er neben den anderen Künstlergruppenbildern des Malers wie *Hommage à Delacroix* (Abb. 23) oder *Un atelier aux Batignolles* (Abb. 24) exemplarisch. Zweifellos gehören diese Bilder zu einem traditionellen Bildtypus, und zwar dem des Freundschaftsbildnisses, das besonders im 19. Jahrhundert sehr beliebt war.⁴³¹ Derartige Werke zeigen die Künstler meistens selbstbewusst und verherrlichend. Bei Ernsts Darstellung hingegen zeigt sich ein verändertes Selbstverständnis

⁴²⁶ Siehe Pech Köln 1991, S. 256.

⁴²⁷ Pech 1983, S. 308.

⁴²⁸ Vgl. Pech Köln 1991, S. 255.

⁴²⁹ Danicke 2015, S. 99.

⁴³⁰ Éluard, Paul: Au Salon des Indépendants, in: *La Vie moderne* 45e année No. 7, Paris 25.02.1923, zit. nach Pech 1983, S. 312.

⁴³¹ Vgl. Kat. Slg. Museum Ludwig Köln 1986, S. 67; siehe Weiss 1991, S. 11.

der Künstler. Zudem fügt er sich selbst in die Gruppe ein, ohne sich eine Sonderposition zu geben.

Das Gemälde *Au rendez-vous des amis* weist auch Merkmale eines Monumentalbildes auf, indem es dessen Charakteristika zitiert: So erfolgte die Wahl eines überdurchschnittlich großen Formats, dann die zugleich gestaltende, überspitzte bzw. inszenierte Darstellung der Gruppe und schließlich die Strenge der Komposition, welche die Gruppe auf engem Raum verdichtet: So bespielte Ernst den traditionellen Rahmen eines Repräsentationsbildes.⁴³²

Die Mitglieder der surrealistischen Gruppe präsentieren sich der Öffentlichkeit mit einer Körperhaltung, die wie gelähmt wirkt. Schwalm sieht darin eine Rebellion gegen die üblichen Konventionen der bürgerlichen Selbstdarstellung.⁴³³ Ernst setzte für *Au rendez-vous des amis* die Freunde demonstrativ in Szene und versammelte sie vor einem fiktiven Publikum, um so der Außenwelt ein Gemälde zu präsentieren, das auf verschiedene kunsthistorische Präsentationsmuster der Porträtkunst zurückgereift.⁴³⁴ Beispielsweise erinnert das Motiv der Schriftrollen an Rembrandts *Anatomie des Dr. Tulp* (Abb. 2) aus dem Jahre 1632. Dort hält einer der porträtierten Ärzte, der in direktem Blickkontakt zum Betrachter steht, eine Namensliste der Anwesenden in der Hand.⁴³⁵ Aufgrund eines solchen Darstellungsrepertoires hatte einst das gehobene Bürgertum seinen politischen und sozialen Status im Bilde zum Ausdruck bringen lassen.

Ferner sind bei *Au rendez-vous des amis* die historischen Figuren an ihrer gräulichen Hautfarbe zu erkennen. Schon bei Rembrandts *Anatomie des Dr. Tulp* aus dem Jahre 1632 – der Künstler war erst 25 Jahre alt, als das Gemälde entstand – fällt auf, dass er eine besondere Gestaltung für die Verstorbenen anwendet. Er schattet ihre Gesichter ab, um so auf deren Ableben hinzuweisen.

Das Werk *Au rendez-vous des amis* ist eines der bedeutenden Gruppenporträts der Kunstgeschichte und vor allem des Surrealismus. Es übernimmt vielfach Vorlagen und Vorbilder, interpretiert diese jedoch völlig neu im Sinne der Surrealisten.

4.4 Werner Petzold, *Brigade Rose*, 1970

Das Gemälde *Brigade Rose* (Abb. 25) von Werner Petzold (geboren 1940 in Leipzig) aus dem Jahre 1970 hat ein quadratisches Format in den Maßen 240 mal 240 Zentimeter, es ist in Öl auf Hartfaser gefertigt.⁴³⁶ Die *Brigade Rose* gehört zu den bekanntesten Werken der

⁴³² Siehe Schwalm 1990, S. 23.

⁴³³ Siehe ebd., S. 25.

⁴³⁴ Siehe ebd., S. 29.

⁴³⁵ Siehe ebd., S. 24.

⁴³⁶ Vgl. Schmidt 1970, S. 529.

ehemaligen DDR und befindet sich noch heute in der Kunstsammlung der ehemaligen Sowjetisch-Deutschen Aktiengesellschaft (SDAG) Wismut (heute Wismut GmbH mit Hauptsitz in Chemnitz).

Das Gemälde zeigt im Zentrum sieben sitzende oder stehende Bergleute, die sich dem Betrachter zuwenden. Das Gemälde ist von der eng zusammenstehenden Gruppe ausgefüllt, welche beinahe zwei Drittel der Bildfläche einnimmt. Die Köpfe der Figuren befinden sich auf annähernd gleicher Höhe. Nur zwei von ihnen sind aufgrund ihrer sitzenden Position etwas tiefer platziert. Alle sind neben ihrer Arbeitsbekleidung mit einem Helm und teilweise mit einem Stirnlicht ausgestattet. Vor den Arbeitern liegen rechts und links verschiedene Instrumente aus dem Bergbau wie beispielsweise die Schaufel eines Baggers.

Der Hintergrund greift ebenfalls Themen aus der Welt des Bergbaus auf. Über den Köpfen der zentralen Figuren zeigen vier kleinere Szenen die unterschiedlichen Arbeitsgebiete des Bergbaus. Ganz links bohren drei Arbeiter untertage in einen Felsen, neben ihnen rechnet eine mit dem Rücken zum Betrachter zugewandte Figur konzentriert an einer Tafel, während die dann folgende Figur in einem Chemielabor experimentiert. Die vierte Szene präsentiert einen Bergarbeiter in einem Kontrollzentrum. Das Ganze wird von der Innenansicht eines Bergbaus abgeschlossen, in der verschiedene Rohre, Maschinen, Lifte und Mühlen dargestellt sind.

Für die Einbeziehung von Petzolds *Brigade Rose* in die vorliegende Arbeit spricht, dass es sich bei diesem Werk, insbesondere hinsichtlich der später herausgearbeiteten Kategorisierung eines Gruppenporträts, um einen Grenzfall handelt. Das Gemälde zeigt deutlich, dass eine Gruppe nicht nur gesellschaftlichen Zwecken dient, sondern durchaus politisch instrumentalisiert werden kann, wie die späteren Erläuterungen zeigen.

4.4.1. Historischer Kontext, Anlass und Auftraggeber

Die Deutsche Demokratische Republik (DDR) war als ehemalige sowjetische Besatzungszone nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs entstanden und bildete bis zu ihrer Auflösung 1989 eine kommunistische Diktatur unter der Leitung der Sozialistischen

Einheitspartei Deutschlands (SED).⁴³⁷ Die SED stand der politischen Ideologie der Sowjetunion nahe. Sie verstand die DDR als „Arbeiter- und Bauernstaat“.⁴³⁸

Die DDR verfolgte konsequent eine fantasielose Kunst- und Kulturpolitik. Besonders gut wird dies am Beispiel der Wismut-Kunstsammlung deutlich. Das Unternehmen entwickelte sich zwischen 1946 und 1990 zum weltweit viertgrößten Produzenten von Uran nach der damaligen UdSSR, den USA und Kanada. Die kombinatseigene Kunstsammlung stellt mit mehr als 4.000 Werken von über 450 Künstlern eine der größten Sammlungen der DDR-Kunst dar.⁴³⁹ Sie spiegelt deutlich die sozialistische Ideologie wider, da sie vorwiegend Darstellungen von Arbeitern in ihrer Arbeitswelt beinhaltet. Diese Fokussierung auf Arbeiter- und Arbeitsweltemotive diente der DDR-Regierung unter anderem zu Propagandazwecken. Die SED nahm durch eine gesteuerte Kulturpolitik Einfluss auf die moralische, politische und künstlerische Erziehung der Menschen und versuchte auf diese Weise ein „sozialistisches Menschenbild“ zu idealisieren.⁴⁴⁰ Kulturelle Bildung sollte zwar jedem zugänglich sein, allerdings in einer vom Staat kontrollierten Form und der sozialistischen Ideologie entsprechend. Alternative Lebensmodelle wurden gezielt außer Acht gelassen.

Der Staat initiierte kulturpolitische Kampagnen wie das Programm „Bitterfelder Weg“. Sie sollten den Arbeiter dazu ermutigen, sich schriftstellerisch zu betätigen. Gleichzeitig sollten hauptberufliche Schriftsteller über das Arbeiterleben berichten. Dasselbe Prinzip wurde auch auf die bildende Kunst übertragen: Einerseits musste der Berufskünstler die Arbeitswelt idealistisch darstellen und andererseits dem Laienzirkel selbst das Malen beibringen.⁴⁴¹ Der „Bitterfelder Weg“ hatte die Aufgabe, eine stärkere Verbindung zwischen Arbeiter und Kultur zu schaffen.⁴⁴²

In der bildenden Kunst, der Literatur und der Musik dominierte nun der künstlerische Stil des sozialistischen Realismus, welcher von der Sowjetunion vorgegeben wurde. Diese Stilrichtung lehnte die Abstraktion ab, sondern bevorzugte stattdessen Darstellungen in realistischer Manier, um Volksverbundenheit, Fortschrittsglauben und Wirklichkeitsnähe zur Partei leicht verständlich zu vermitteln. Diese Art der Kunst, insbesondere in Form von Gemälden, galt als offizielles Dogma.⁴⁴³ Die Künstler waren sich bewusst, dass sie im Dienste des Staates gestalten mussten.⁴⁴⁴

⁴³⁷ Siehe <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in.derddr/55784/ddr-kunst-im-kontext-von-geschichte-politik-und-gesellschaft>, abgerufen am 09.08.2017.

⁴³⁸ Siehe Fichtner 2013, S. 8.

⁴³⁹ Vgl. Kaiser/Lindner/Saupe 2013, S. 6.

⁴⁴⁰ Vgl. Fichtner 2013, S. 8.

⁴⁴¹ Vgl. Kaiser 2012, S. 167; siehe auch Fichtner 2005, S. 44–48.

⁴⁴² Vgl. ebd.

⁴⁴³ Siehe <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in.derddr/55784/ddr-kunst-im-kontext-von-geschichte-politik-und-gesellschaft>, abgerufen am 09.08.2017.

Die Staatsorgane hatten erkannt, dass die Menschen besonders gut in ihrem Arbeitsumfeld zu erreichen waren.⁴⁴⁵ Die DDR lenkte und kontrollierte ihre Großbetriebe entsprechend hinsichtlich ihres kulturellen Engagements. So diente die Verbundenheit zwischen dem Freien Deutschen Gewerkschaftsbund (FDGB) und den DDR-Unternehmen zwei Zielen: Einerseits wendeten sich die verantwortlichen Funktionäre mithilfe kultureller Maßnahmen direkt den Arbeitern zu: unter anderem durch Weiterbildungen in „Arbeiter- und Bauernfakultäten“ oder mit Theater- und Konzertbesuchen.⁴⁴⁶ Wismut bot seinen Arbeitern sogar eine Fördergruppe für sozialistische Malerei und Grafik an. Die Sujets waren in den 1950er- und 1960er-Jahren vor allem der Erzbergbau und die Verbindung zur Region, während in den 1970er- und 1980er-Jahren vorwiegend Alltagsszenen, Stillleben oder Porträts im Vordergrund standen.⁴⁴⁷ Andererseits sollte durch die enge Verknüpfung und abhängig von dem ökonomischen Wachstum, der Budgethöhe des Kulturetats und insbesondere von den Vorgaben des Politbüros – der Weg zu größeren kombinatseigenen Kunstsammlungen, an welche vor allem Bergwerksarbeiter herangeführt werden sollten, geebnet werden.⁴⁴⁸

Das Ausmaß der politisch gelenkten Kulturförderung wird 1965 in der Ausstellung anlässlich der Jubiläen „20 Jahre Ende des Zweiten Weltkrieges“ und „20 Jahre FDGB“ deutlich. Das von der SDAG Wismut organisierte Ausstellungsprojekt zeigte sowohl Werke von Berufskünstlern als auch von Laien. Die Werkschau sahen innerhalb von 14 Tagen über 5800 Besucher.⁴⁴⁹ Der überwiegende Teil der Betrachter war jedoch staatlich verordnet vom Kombinat zum Ausstellungsbesuch abkommandiert.

1970 folgte erneut eine Kunstaussstellung der Wismut, die auch dieses Mal Werke von Laien- und Berufskünstlern zeigte. Jedoch wurde nur ein kleiner Teil der Amateurkunst präsentiert, da die Auswahl der Kunstwerke ein eindeutig sozialistisch orientiertes „fachkundiges“ Komitee übernahm. Im Vorwort des Kataloges wird erwähnt, dass Werner Petzold als Auftragskünstler für diese Ausstellung gewonnen werden konnte.⁴⁵⁰ Petzold war von 1968 bis 1983 für die Kunstsammlung Wismut tätig und entwickelte sich zu ihrem wichtigsten Maler.⁴⁵¹ Alleine in den 1970er-Jahren gelangten ungefähr zwölf Gemälde von ihm wie *Die friedliche Nutzung der Atomkraft* (1972–1974, Abb. 26) in die Sammlung.⁴⁵² Sein erstes Auftragswerk für die SDAG Wismut *Kumpel aus Paitzdorf* (Abb. 27) entstand um 1969/70

⁴⁴⁴ Siehe Fichtner 2013, S. 8.

⁴⁴⁵ Siehe ebd.

⁴⁴⁶ Siehe ebd.

⁴⁴⁷ Siehe Fichtner 2013, S. 11.

⁴⁴⁸ Siehe Fichtner 2013, S. 9.

⁴⁴⁹ Siehe ebd., S. 17.

⁴⁵⁰ Siehe ebd.

⁴⁵¹ Vgl. Boch/Karlsch 2011, S. 616.

⁴⁵² Siehe Kaiser 2013, S. 36.

und fand großen Anklang bei der Regierung. Das Werk gestaltete 1970 das Titelbild von Heft 10 der bekannten DDR-Zeitschrift *Bildende Kunst*.⁴⁵³

Die Kunstsammlung Wismut war aufgrund ihrer seit den 1950er-Jahren bestehenden engen Verbundenheit zur Leipziger Hochschule für Graphik und Buchkunst auf Petzold aufmerksam geworden.⁴⁵⁴ Dort hatte er bei Bernhard Heisig (1925–2011) Malerei studiert und wurde als Talent gehandelt.⁴⁵⁵ So kam es, dass er zwischen 1964 und 1967 zum Meisterschüler und später zum Assistenten von Heinz Wagner (1925–2003) ernannt wurde.

In den 1970er-Jahren folgten dann für Petzold eine Dozentur an der Fachhochschule für Werbung und Gestaltung in Berlin-Schöneweide sowie die Leitung der Förderklasse Malerei beim Bezirkskabinett für Kulturarbeit in Gera.

Trotz seiner umfassenden Lehrtätigkeit in Berlin und Gera gelang es Petzold, in großem Stil Kunstaufträge auszuführen wie monumentale Wandbilder, Druckgrafiken und kunstgewerbliche Produktionsaufträge. Alle diese Werke thematisieren das Spannungsverhältnis zwischen den ideologischen Wunschvorstellungen und der tatsächlichen Situation bei Wismut.⁴⁵⁶ Die Motive seines künstlerischen Schaffens stammen überwiegend aus der sozialistischen Arbeiterwelt. Sie sollten grundsätzlich eine positive Stimmung gegenüber dem sozialistischen System in der DDR vermitteln.

1983 gelang Petzold die Flucht in die Bundesrepublik Deutschland. Hier wagte er einen künstlerischen Neubeginn. Heute lebt er in Berlin und widmete sich sowohl abstrakter als auch dynamischer, figurativer Malerei.⁴⁵⁷

Das Gruppenporträt *Brigade Rose* ist somit im Zusammenhang mit der sozialistischen Kulturpolitik der DDR zu analysieren. Die Entwicklung der SDAG Wismut lässt erkennen, dass das Kombinat anfangs mit dem „Bitterfelder Weg“ einen gewissen Erfolg hatte, sich jedoch später schwertat, die Belegschaft für das staatlich gelenkte Kunstprogramm zu begeistern. Wismut vertrat viele Jahrzehnte in enger Abstimmung mit der Regierung konsequent die Ideale der Kunstpolitik der DDR und baute, zur Freude des Politbüros, die größte Kunstsammlung der DDR auf.

Petzold erhielt 1970 den Auftrag für *Brigade Rose* von der SDAG Wismut. Aufgrund der Kulturpolitik in der DDR und deren Ziel, über den Arbeitsplatz Einfluss auf das Weltverständnis seiner Bevölkerung zu nehmen, verwundert es nicht, dass das Gemälde für

⁴⁵³ Siehe Fichtner 2013, S. 18.

⁴⁵⁴ Siehe Kaiser 2013, S. 36.

⁴⁵⁵ Siehe ebd.

⁴⁵⁶ Kaiser 2013, S. 37.

⁴⁵⁷ Siehe ebd.

den Kultur- und Speisesaal des Unternehmens angefertigt wurde.⁴⁵⁸ So bot *Brigade Rose* die Möglichkeit, bei Kulturveranstaltungen oder Mahlzeiten die Arbeiter entsprechend zu indoktrinieren.

In Abstimmung mit der Kombinatijsführung wurde den für die Kunstsammlung arbeitenden Künstlern ermöglicht, tagsüber in ein Bergwerk einzufahren, um ihre Beobachtungen dort skizzenhaft festzuhalten. Die Skizzen dienten später als Grundlage für die Übersetzung in Gemälde und Grafiken.⁴⁵⁹ Das Unternehmen Wismut profitierte davon, wenn Künstler zur Entwicklung ihres Bildsujets vor Ort tätig und Zeuge des vermeintlichen technischen Fortschritts wurden, welchen sie dann in ihre Gemälde einfließen lassen konnten.⁴⁶⁰ So musste sich auch Petzold für *Brigade Rose* vor Ort ein Bild machen. Er erhielt regelmäßig Zutritt zum Wismut-Gelände, um sich mit einer Brigade zu treffen und deren Arbeitsbedingungen zu studieren.⁴⁶¹ Allerdings erfolgten die Besuche unter strenger Beobachtung, denn uneingeschränkte Transparenz gegenüber Betriebsfremden war nicht gewollt.⁴⁶²

Das damalige, staatliche Auftragswesen in der DDR unterstreicht den kulturpolitischen Lenkungs willen. Der private Kunstmarkt existierte nur in geringem Umfang, der staatliche Kunsthandel führte nicht zum notwendigen Ertrag.⁴⁶³ Daher musste der Staat politisch akzeptierten Künstlern zwangsläufig Aufträge geben, damit sie ihr Auskommen hatten und die gewünschte gesellschaftliche Präsenz erhielten. Dafür stellte das Politbüro in den 1970er- und 1980er-Jahren den Kulturabteilungen der Räte der Bezirke jedes Jahr ein Budget in Höhe von 25 Millionen Mark zur Verfügung. „Ein Betrag, der ungefähr 75 Prozent des gesamten Auftrags- und Ankaufsvolumens in der DDR ausmachte und die jährlichen Umsätze des Staatlichen Kunsthandels weit überstieg“⁴⁶⁴, wie Paul Kaiser erläutert. Er führt weiter aus: „[...] diese betrugen Anfang der 1980er Jahre im Inland zirka 8 bis 9 Millionen Mark und im westlichen Ausland zwischen 1 bis 2 Millionen Valutamark.“⁴⁶⁵

1959 regte das Kulturministerium der DDR alle sozialistischen Institutionen und Betriebe zu einem „gesellschaftlichen Auftragswesen“ an, welches ein Pendant zum Kunstmarkt darstellen sollte.⁴⁶⁶ Das politisch gesteuerte Auftragswesen hatte die Funktion, sowohl die Vergabe von staatlich finanzierten Aufträgen zu regeln als auch auf die Verteilung der

⁴⁵⁸ Vgl. Weilandt 2017, S. 73.

⁴⁵⁹ Fichtner 2013, S. 20.

⁴⁶⁰ Siehe ebd., S. 21.

⁴⁶¹ Vgl. Weilandt 2017, S. 73.

⁴⁶² Vgl. ebd., S. 73.

⁴⁶³ Vgl. Kaiser 2013, S. 29.

⁴⁶⁴ Kaiser 2013, S. 29.

⁴⁶⁵ Ebd.

⁴⁶⁶ Siehe <http://www.wismut.de/de/download.php?download=2134>, angerufen am 08.08.2017. Kunst im Bergbau, Die Sammlung der Wismut GmbH Flyer.

gewünschten Kunstprojekte zu achten. Es war, wie Kaiser schreibt, „das prägende institutionelle Gefüge des DDR-Kunstsystems, in dem und mit dem bildende Kunst produziert, finanziert und distribuiert wurde“.⁴⁶⁷ Gleichzeitig bot das umfassende Kunstfördersystem die Möglichkeit, die sicherlich mehr oder minder erzwungene Loyalität der Künstler gegenüber der DDR zu prüfen. So waren Auftragsvergabe und Honorarzahungen nicht selten an die Bedingungen geknüpft, ideologisch passende Bildsujets und -titel zu verwenden.⁴⁶⁸

Es gab in der DDR insgesamt vier Formen der Auftragsvergabe: Auftrag, Ankauf, vertragliche Sonderformen und inoffizielle, verdeckte oder simulierte Aufträge. Mit dem Auftrag war die Beauftragung in Form eines Werkvertrags verbunden. Beim Ankauf erwarb der Staat Werke nicht nur direkt vom Künstler, sondern auch gezielt auf Sonderausstellungen oder Kunstaussstellungen, die der sozialistischen Ideologie entsprachen. Als vertragliche Sonderformen galten Entwicklungs- und Förderverträge, welche zwischen dem Künstler und beispielsweise der Wismut geschlossen wurden. Charakteristisch für den inoffiziellen Bereich der verdeckten oder simulierten Aufträge waren meistens Handschlagverträge oder Atelierankäufe.⁴⁶⁹ Das Kombinat Wismut fügte sich frühzeitig dem Kunstfördersystem und vergab die ersten beiden Aufträge an Heinrich Witz (*Der neue Anfang*, 1959) und Bernhard Heisig (*Die Geraer Arbeiter am 15. März 1920, 1960*).⁴⁷⁰

Um welche Art des Vertrags es sich bei *Brigade Rose* gehandelt hat, ist nicht überliefert. Zweifellos wird es sich aber um eine gezielte Auftragsarbeit gehandelt haben.

In den 1970er- und 1980er-Jahren lockerte sich das strukturierte Kunstfördersystem etwas, was nicht zuletzt auf „die dezentrale staatliche Kunstförderung der Räte der Bezirke“ zurückging.⁴⁷¹ Das betriebliche Kunstengagement veränderte sich insofern, als dass die Kombinate um die favorisierten Künstler werben mussten. Einerseits öffneten sich immer mehr Betriebe der Kulturförderung, andererseits waren die Kunstschaaffenden nicht mehr von staatlich gelenkten Aufträgen abhängig, da sie mittlerweile ihren Lebensunterhalt durch den freien Verkauf an Privatpersonen finanzieren konnten.

4.4.2 Interpretationsansätze – Analyse der Bildkomposition und der Dargestellten

⁴⁶⁷ Kaiser 2013, S. 31.

⁴⁶⁸ Siehe Kaiser 2013, S. 31.

⁴⁶⁹ Siehe Kaiser 2013, S. 31.

⁴⁷⁰ Siehe <http://www.wismut.de/de/download.php?download=2134>, abgerufen am 08.08.2017. Kunst im Bergbau, Die Sammlung der Wismut GmbH, Flyer.

⁴⁷¹ Siehe Kaiser 2013, S. 35.

Das Gemälde *Brigade Rose* zeigt eine Inszenierung der Bergwerksarbeiter in den 1970er-Jahren. Es fällt auf, dass alle Figuren Arbeitsbekleidung, bestehend aus einer Hose in Kombination mit einem T-Shirt oder Polohemd und eine Art Anorak, tragen. Ferner sind sie alle – ganz im Sinne der Arbeitsschutzvorschriften - sowohl mit einem Helm als auch mit festen Stiefeln ausgestattet.

Ganz links steht breitbeinig ein Arbeiter, welcher mit festen Stiefeln, Arbeitskleidung und einem Helm ausgestattet ist. Der rechte Arm des Arbeiters hängt herab, während der in kurzer Distanz vor ihm stehende Arbeiter seine linke Seite verdeckt. Sein Kopf ist etwas nach links – in Richtung seines Kollegen neben ihm – geneigt. So erscheint sein lächelndes Gesicht im Dreiviertelprofil.

Links folgt als Ganzfigur ein Arbeiter, der ebenfalls wie sein Kollege gekleidet ist, nur dass er im Unterschied zu diesem einen Helm mit Stirntaschenlampe trägt. Er steht im Kontrapost und blickt dem Betrachter freundlich entgegen. In seiner rechten Hand hält er einen Plan, während er mit der Geste der linken Hand sich an den Betrachter wendet.

Neben ihm sitzt im Vordergrund ein Arbeiter auf einem Teil einer Maschine, welche sich nicht näher bestimmen lässt, auch die Literatur liefert keinen Hinweis zu der Art dieses technischen Hilfsmittels. Die Figur ist wie seine Kollegen gekleidet. Auch er blickt den Betrachter direkt an und strahlt mit seinem breiten Lächeln Lebensfreude aus. Mit seiner rechten Hand stützt er sich auf seinem rechten Oberschenkel ab, während er mit dem linken ausgestreckten Zeigefinger auf den Plan rechts von sich deutet.

Hinter ihm sitzt ein Arbeiter, dessen Körper weitgehend von den ihn umgebenden Figuren verdeckt ist. Es fällt auf, dass er als Einziger einen roten Helm trägt anstatt wie die anderen einen grauen, ebenso benötigt allein er eine Brille. Der Helm betont seine zentrale Positionierung in der Komposition. Sein Gesicht ist leicht nach links gewandt, sein nachdenklicher Blick verliert sich nach unten. Während seine rechte Hand nicht zu sehen ist, fällt seine linke Hand, in der er etwas Weißes hält, auf. Ob es sich hierbei um ein Stück Kreide oder eine Zigarette handelt, ist nicht bekannt. Für eine Zigarette spricht allerdings, wie er sie hält, und zwar zwischen Zeige- und Mittelfinger.

Rechts hinter ihm befindet sich ein weiterer Mann, welcher frontal zum Betrachter steht. Er trägt die Arbeitskluft wie seine Kollegen, aber als Einziger eine Grubenlampe in Brusthöhe. Aufgrund seiner Gesichtsfalten wirkt er ernst und besonders verantwortungsbewusst, während sein Blick auf die vor ihm sitzenden Männer fällt.

Der vorletzte Mann aus dieser Runde steht betont lächelnd hinter den beiden sitzenden Arbeitern. Er ist frontal zum Betrachter ausgerichtet und blickt diesen an. Da die vor ihm

stehenden Figuren seinen Körper verdecken, ist sein Bildnis nur ab den Schultern aufwärts zu sehen.

Ganz links sitzt breitbeinig und leicht erhöht der siebente Arbeiter auf dem Teil einer Maschine. Wie die anderen trägt er eine bergbautaugliche Kleidung, den grauen Helm allerdings ohne Kopflampe. Sein Körper ist frontal ausgerichtet, sein Kopf nach links gewendet. Sein Blick konzentriert sich auf den Bergplan. In seiner Linken hält er ein Notizbuch, in das er mit der Rechten schreibt.

Aufgrund der Gestik und der körperlichen Nähe der Figuren zueinander erschließt sich dem Betrachter die Zusammengehörigkeit der Gruppe. Ferner fällt die Betonung des Arbeiters mit der Bergkarte auf, der den Mittelpunkt bildet und wohl der Anführer der Gruppe ist. Bis auf zwei wenden sich alle Figuren entweder durch ihre Mimik oder ihre Gestik dieser Figur zu. Vermutlich handelt es sich um die Darstellung einer Arbeitsbesprechung der Brigade, mit der Petzold die Bedeutung eines Kollektivs hervorheben wollte. Doch es handelt sich nicht um ein Konversationsstück, da genau im Augenblick der Darstellung alle Figuren schweigen. Ähnlich wie bei Tissot zeigt das Gemälde erkennbar eine Pause, nach der die Beteiligten das Gespräch wieder aufnehmen werden.

Die erwähnte ähnliche Kleidung der sieben Figuren suggeriert deren Einheit und den gleichen sozialen Status. Die Kluft war typisch für die Bergbauarbeiter in der DDR-Zeit. Alle Männer tragen dieselbe Arbeitsjacke, darunter ein T-Shirt. Eine Ausnahme bildet die Figur ganz links, bei der unter ihrer Jacke ein Poloshirt mit rotem Kragen zu sehen ist.

Ein weiterer Ausdruck der Verbundenheit besteht darin, dass die Männergruppe relativ groß dargestellt ist. Die muskulöse Physiognomie der Arbeiter wird betont, zusätzlich unterstrichen durch die drastische Modellierung der kräftigen Hände. Petzold wollte in seinem Werk die schwere körperliche Arbeit der politischen Vorgabe entsprechend verherrlichen und zugleich die dargebotene Tat- und Muskelkraft der Arbeitskolonne als vorbildlich darstellen. Daher sollen vier Figuren aufgrund ihres Lächelns einnehmend und positiv wirken und dazu beitragen, eine zuversichtliche Stimmung zu verbreiten. Die anderen drei ernst wirkenden Figuren drücken hingegen Konzentration gegenüber ihrer Arbeit aus und heben so ihre Wichtigkeit hervor.

Im Hintergrund werden vier Szenen mit Tätigkeiten aus dem Bergbau wie Bergbohrungen, Berechnungen, Laboruntersuchungen und die Aufsicht in einem Kontrollzentrum präsentiert, um die herausragenden Fachkenntnisse und die Fähigkeiten der Arbeiter der DDR herauszustellen.⁴⁷² Jutta Schmidt spricht aufgrund dieser Szenen von einem sogenannten

⁴⁷² Vgl. Schmidt 1970, S. 530.

Simultanbild. Darunter versteht sie die Ansammlung von verschiedenen Einzeldarstellungen, welche „durch ein kompositorisch überzeugendes Gefüge“ eine emotionale Gesamtaussage erzeugen.⁴⁷³ Und sie führt aus: „Von Vorteil für die Wirksamkeit eines Simultanbildes ist wahrscheinlich die kompositionell und farblich betonte Hervorhebung des thematischen Hauptgedankens – in diesem Fall die Arbeitsbesprechung der Brigade –, während sich die übrigen Szenen locker zuordnen.“⁴⁷⁴ In der Tat hebt sich der Hintergrund farblich auffallend von den Figuren im Vordergrund ab. Während dieser in einem Farbverlauf von Hellgelb bis Rot erstrahlt, verwendet der Künstler für den Hintergrund gedeckte blaue und dunkelbraune Töne. Somit treten die Randmotive zurück, welche nur Szenen mit Rückenfiguren zeigen, so Schmidt.⁴⁷⁵

Die Abbildung von glücklichen und engagierten Arbeitern sollte andere Beschäftigte als Betrachter wohl davon überzeugen, dass der sozialistische Bergbau in der Gemeinschaft mit Freude und Fortschritt verbunden ist – genauso wie das Leben in der DDR. Kaiser erläutert den Bezug von Petzolds Gemälden zum Staat anhand von Werken der 1970er-Jahre: „Ganz im Stil der Zeit erscheinen Werner Petzolds Sujets aus der Arbeitswelt über und unter Tage vom grundsätzlichen Optimismus einer Partizipation am Staatsprojekt DDR imprägniert, mit der auch sein Lehrer Bernhard Heisig Anfang der 1970er Jahre, vor allem durch sein Programmbild *Brigadie II* 1968/70/79, dem politisch herausgestellten Arbeiterbild einen realistischeren Charakter und sich einen schützenden Nimbus als parteinaher aber kritischer Maler gab.“⁴⁷⁶ Kaiser führt weiter aus: „Allerdings stabilisieren diese Bilder durch ihre kleindosierte Kritik eher den Status quo, als dass sie sich den wirklichen schmerzhaften Themen zuwenden – etwa der Umweltzerstörung durch den Wismut-Bergbau in Sachsen und Thüringen oder dem unverhohlenen militärischen Zwecken dienenden Uranerzabbau.“⁴⁷⁷ *Brigade Rose* thematisiert in keiner Weise die negativen Aspekte des Bergbaus, insbesondere nicht die verheerenden Arbeitsbedingungen, sondern verherrlicht und verharmlost eine vermeintliche Alltagsszene aus dem Leben eines Bergwerkarbeiters.

Petzold wählte für *Brigade Rose* - sicherlich auftragsgemäß - die Arbeitswelt eines Bergarbeiters als Bildthema aus. Doch Ende der 1970er-Jahre sollte dieses DDR-Thema für bildende Künstler nicht mehr attraktiv sein. Kaiser dazu: „Zwar war die Darstellung des arbeitenden Menschen und der Arbeitswelt ein in der DDR generell akzeptierter Bildgegenstand gewesen, jedoch hatte dieser spätestens seit Ende der 1970er Jahre kaum noch maßgeblich Künstler motiviert bzw. war es zu einer Verschiebung von

⁴⁷³ Vgl. ebd.

⁴⁷⁴ Schmidt 1970, S. 530.

⁴⁷⁵ Vgl. ebd., S. 530.

⁴⁷⁶ Kaiser 2013, S. 37.

⁴⁷⁷ Ebd.

Arbeitsdarstellungen aus den Zentren der Kunstproduktion in die Nischen der Auftragskunst gekommen. Die Wismut bot hingegen durch die angeführten Formen einer ausdifferenzierten Kunstförderung die Möglichkeit zur produktiven Neubelebung einer Bildaufgabe, die Partner, Künstler wie Bergleute, durchaus als sinnvoll interpretieren⁴⁷⁸. Ohne Zweifel verfolgte das Unternehmen Wismut hier politisch gewünschte Ziele in enger Absprache mit der sozialistischen Führung.

4.4.3 Umsetzung des Gruppenporträts

Petzold gibt selbst an, dass es für die Schaffung des Werkes *Brigade Rose* unbedingt notwendig gewesen sei, eine Kolonne sozialistischer Arbeiter persönlich zu treffen und bestätigt, ein einziges Treffen habe nicht genügt, um die Arbeiter repräsentativ darzustellen.⁴⁷⁹ Schmidt charakterisiert Petzolds Herangehensweise: „Ihm lag daran, durch die künstlerische Verallgemeinerung von besonderen Situationen und Tätigkeiten einen ganzen Berufszweig zu typisieren. Nur auf diese Weise schien es ihm möglich, auch die Bedeutung eines sozialistischen Arbeitskollektivs bildkünstlerisch voll zu erfassen.“⁴⁸⁰ Petzold wollte mit *Brigade Rose* kein typisches „Brigadebild“ – wie viele Künstler vor ihm – malen, sondern neben einer typischen Alltagssituation der Bergarbeiter auch auf die anderen Tätigkeiten im Umfeld eines Bergbauunternehmens hinweisen. Typisch für Petzold ist, dass er parallel zum Hauptthema eines Gemäldes die Industrielandschaft in die Darstellung mit einbezog.⁴⁸¹ Wichtig war ihm die Hervorhebung einer „kollektiven Beratung“⁴⁸², einer Arbeitsbesprechung oder einer gemeinsamen Überlegung zum weiteren Vorgehen. Diese Szenen verkörperten aufgrund ihres gleichberechtigten Miteinanders für Petzold in besondere Weise das sozialistische Kollektiv.

Petzold verbrachte für *Brigade Rose* drei Monate im Bergbaugebiet der SDAG Wismut.⁴⁸³ In dieser Zeit entstand eine große Anzahl an Kreide- und Pinselzeichnungen. Er widmete sich intensiv diesen Vorstudien. So entstand ein konkreter Entwurf des Brigademotivs in den Maßen 100 mal 140 Zentimeter, welcher von der Geschäftsleitung des Kombinats die zustimmend entgegengenommen wurde.⁴⁸⁴ Petzold orientierte sich jedoch nur in der Gesamtanlage an dem Entwurf. Insbesondere die Brigade im Bildzentrum erfuhr eine

⁴⁷⁸ Ebd., S. 28.

⁴⁷⁹ Vgl. Schmidt 1970, S. 530.

⁴⁸⁰ Schmidt 1970, S. 530.

⁴⁸¹ Vgl. Schmidt 1970, S. 530.

⁴⁸² Schmidt 1970, S. 530.

⁴⁸³ Vgl. ebd.

⁴⁸⁴ Vgl. ebd.

grundlegende Überarbeitung. Die Randmotive aus dem Entwurf blieben jedoch erhalten, selbst wenn sie etwas reduziert wurden.⁴⁸⁵

Um 1970 forderte die Wismut-Betriebsleitung eine besonders realistische Darstellungsweise, welche bei der Wiedergabe des sozialistischen Menschenbildes gleichzeitig ein nach Geschmack der politischen Kaste hohes künstlerisches Niveau erreichen sollte.⁴⁸⁶ Auch Petzold versuchte, diesen Ansprüchen gerecht zu werden. An welchen Vorbildern sich der Künstler orientierte, ist jedoch unklar. Vermutlich ließ sich Petzold von den Arbeiterbildern der 1950er- und 1960er-Jahre inspirieren, um eine besondere Idealisierung der Arbeitswelt zu zeigen. In diesem Kontext sind Willi Sittes (1921–2013) und Bernhard Heisigs (1925–2011) Darstellungen der Arbeiter interessant. Als Beispiel sei Sittes *Arbeitertriptychon* (Abb. 28) aus dem Jahre 1960 aufgeführt, welches auf Besuche von Witte in der Waggonfabrik in Halle zurückgeht.⁴⁸⁷ Der rechte und linke Teil des Triptychon zeigen den idealisierten Lebensalltag von Arbeitern: links ein lesender Arbeiter und rechts ein nachdenklich, konzentriert schreibender Arbeiter. Der Mittelteil hingegen präsentiert zwei Arbeiter bei ihrer beruflichen Tätigkeit, unter Verherrlichung der körperlichen Anstrengung.

Die Darstellungen beziehen sich auf die Vorstellungen des sozialistischen Regimes, genau genommen auf das Erziehungsprogramm „Bitterfelder Weg“, welches zum Ziel hatte, die Beschäftigten sozialistisch zu erziehen und die Arbeiter unter anderem bewusst dazu aufgefordert hat, sich schriftstellerisch zu betätigen. Kaiser stellt fest, dass die in diesen beiden Jahrzehnten entstandenen Bergarbeiterporträts eine „Repräsentation [des] heroischen Tatmenschen“ bevorzugen.⁴⁸⁸ In den Werken der 1970er- und 1980er-Jahre hingegen sah die staatliche Vorgabe mehr und mehr realistische Darstellungen vor. Die Gemälde zeigen nun zunehmend Alltagszenen, die nicht mehr idealisiert sind. Daher kann Petzolds *Brigade Rose* als eines der letzten bedeutenden Werke einer Epoche gelten.

Bei *Brigade Rose* handelt es sich nicht um ein Gruppenporträt im herkömmlichen Sinn. Mit Blick auf die zuvor formulierte Definition handelt es sich um einen Grenzfall. Das Gemälde erfüllt – allerdings bis auf eine Ausnahme – alle Aspekte eines Gruppenporträts: Es zeigt mit seinen sieben Figuren mehr als mindestens drei, es verkörpert eine idealisierte Darstellung einer Gemeinschaft, die ein bestimmtes, gemeinsames Ziel verfolgt, und die Bergarbeiter besitzen eine eigene Individualität, die jedoch nicht die Einigkeit der Gruppe dominiert. Die Verbundenheit der Gruppe zueinander kommt über das nahe Zusammenstehen und gegenseitige Berühren der Figuren zum Ausdruck. Doch fehlt ein essenzieller Aspekt: die

⁴⁸⁵ Vgl. ebd.

⁴⁸⁶ Fichtner 2013, S. 18.

⁴⁸⁷ Siehe Hütt 1995, S. 46.

⁴⁸⁸ Vgl. Kaiser 2013, S. 37.

Identifizierung der Dargestellten. Es liegen zwar eindeutig porträtierte Personen vor, jedoch sollten sie bewusst anonym bleiben. Der Künstler bietet auch keine Möglichkeit zur Identifizierung an. Die Figuren sollten – ganz im Sinne des Auftraggebers – dazu dienen, den idealen Typus eines sozialistischen DDR-Arbeiters zu illustrieren.

5. Vertiefende Analyse der vier exemplarischen Werke

Im Folgenden werden die vier zuvor beschriebenen Gemälde vertiefend analysiert und verglichen. Hierbei stehen insbesondere folgende Fragestellungen im Vordergrund: Handelt es sich bei den Werktiteln um die Formulierung der Künstler oder die anderer? Welche Rolle spielt die Identifizierung der Personen und inwiefern war sie vom Künstler intendiert? Unterliegen die Figuren einer Hierarchie, und wenn ja, welcher? Welcher Zusammenhang besteht zwischen der Platzierung der Figuren und ihrem Blickkontakt zueinander sowie zum Betrachter?

5.1. Handelt es sich bei den Werktiteln um die Formulierung der Künstler oder anderer?

Für die inhaltliche Bedeutung eines Gruppenporträts ist die Hinterfragung der Bildtitel aufschlussreich. Gemälde tragen nicht immer den vom Künstler stammenden Originaltitel. Oftmals gingen im Laufe der Geschichte Dokumente mit diesem verloren oder der Originaltitel wurde erst gar nicht dokumentiert. Dieses Phänomen ist für verschiedenste Zeiträume in der Kunstgeschichte nicht ungewöhnlich. Die jetzige Bezeichnung von Raffaels *Schule von Athen* beispielsweise ist eine posthume Erfindung, die auf eine Interpretation des Gemäldes zurückgeht, welche erstmals 1638 in der Abhandlung des italienischen Malers Gaspare Celio (1571–1640) erschien, die er bereits 1620 geschrieben hatte.⁴⁸⁹ Welchen Titel oder ob das Wandgemälde ursprünglich überhaupt eine Bezeichnung trug, ist nicht überliefert.⁴⁹⁰ Werktitel sind entsprechend nur mit Vorsicht zu interpretieren, denn sie können in die Irre leiten.

Das Gemälde von Tissot wird in der Literatur meistens als *Le Cercle de la rue Royale* oder *Le Balcon du Cercle de la rue Royale* erwähnt, wobei sich der erste Titel heute durchgesetzt hat. Denn das Gemälde, welches sich im Besitz des Musée d'Orsay befindet, wird auch dort unter dem in dieser Arbeit verwendeten Titel geführt und ausgestellt. Es ist nicht bekannt, ob die beiden alternativen Bildtitel vom Künstler selbst stammen oder nicht. Der Titel entspricht in beiden Fällen sowohl dem Ort als Treffpunkt als auch dem Namen des Clubs, dem die Herren angehörten.⁴⁹¹ Bei dem heutigen Titel liegt die Betonung klar auf der Herrenrunde. „Le Cercle“ heißt aus dem Französischen übersetzt „Kreis“ und bezieht sich auf „Herrenrunde“, „Bekanntekreis“, „Freundeskreis“ oder „Familienkreis“. Diese Bedeutung impliziert die freundschaftliche Verbundenheit der abgebildeten Personen. Der Zusatz „de la rue Royale“ bedeutet „in der königlichen Straße“ und ist der Hinweis auf die gesellschaftliche

⁴⁸⁹ Siehe Nesselrath 1997, S. 12.

⁴⁹⁰ Siehe ebd.

⁴⁹¹ Siehe Rey 2011, S. 21.

Zugehörigkeit der Gruppe. Jedoch ist „rue Royale“ der Name der Straße, der nicht übersetzt werden sollte. Setzt man diese beiden Übersetzungen also zusammen, ergibt sich im Deutschen „Der Kreis in der rue Royale“. So erfährt der Betrachter über den Titel zwei essenziell wichtige Fakten: Erstens handelt es sich bei der dargestellten Gruppe um eine Herrenrunde bzw. einen Freundeskreis und zweitens trifft sie sich an einem Ort für Privilegierte. So unterstreicht der Titel anschaulich und nachvollziehbar die dargestellte Szene.

Der eindeutig wirkende Titel *Die Logenbrüder* lautet in seiner Gesamtheit „*eigentlich Trinkspruch in der Loge In Treue fest*“. Die wissenschaftliche Forschung hat bislang nicht klären können, ob die Bezeichnung des Werkes von dem Künstler selbst oder aus einer anderen Quelle stammt. Der Titel liefert dem Betrachter die Information, dass die Herren entweder Mitglieder einer Freimaurerloge sind oder Männer, die in einem nicht näher erläuterten Bezug zu den Freimaurern stehen. Die Ergänzung „eigentlich Trinkspruch in der Loge In Treue fest“ in Klammern ist ein Zusatz, durch den der Betrachter erfährt, um welche Szene es sich handelt. Es ist allgemein bekannt, dass sich die Freimaurer den Wahlspruch des deutschen Militärs „in Treue fest“ angeeignet hatten, um ihn sowohl als Namen als auch als verbindendes Motto zu verwenden. Ferner erklärt der erweiterte Teil des Titels, wofür die Abkürzung „i. T. f.“ über dem Kopf des Logenmeisters steht und setzt das Werk in eine indirekte Verbindung zur Loge. Die gesamte Bezeichnung deutet damit eindeutig auf die Freimaurerloge „in Treue fest“ hin und legt aufgrund des intimen Charakters der Szene die Vermutung nahe, dass die Loge auch der Auftraggeber des Gemäldes sein könnte. Heute ist es erwiesen, dass diese Vermutung zutrifft.

Die wissenschaftliche Forschung geht davon aus, dass es sich bei *Au rendez-vous des amis* um den Originaltitel handelt, der von Ernst persönlich vergeben wurde.⁴⁹² Es sei überliefert, schreibt Leffin, dass Ernst seine Bildtitel als sehr wichtig ansah und sich nicht vorstellen konnte, diese von seinen Werken zu trennen bzw. davon unabhängig zu betrachten.⁴⁹³ Ernst äußerte sich Anfang der 1970er-Jahre in einem Interview zu der Frage, wie er bei der Titelfindung vorgehe:⁴⁹⁴ „Ich dränge einem Bild niemals einen Titel auf: ich warte, bis sich der Titel mir aufdrängt. Wenn ich das Bild fertig habe, verfolgt es mich oft noch – manchmal sehr lange – und erst in dem Augenblick, wo der Titel wie durch einen Zauber erscheint, hört die Plage auf. Oft kommen mir harmlose Ereignisse des täglichen Lebens zur Hilfe.“⁴⁹⁵

⁴⁹² Vgl. Kat. Ausst. Max Ernst „Au rendez-vous des amis“ 1983, S. 301.

⁴⁹³ Siehe Leffin 1988, S. 3.

⁴⁹⁴ Siehe ebd., S. 11.

⁴⁹⁵ Max Ernst i. e. Interview mit A. Parinaud, publiziert in: ARTS, Nr. 921, Paris 1963, Zitat i. d. Übers. d. Autorin; siehe Leffin 1988, S. 11.

In welchem Sinne mag dann die Formulierung *Au rendez-vous des amis* zu verstehen sein? Bezieht sich der Titel bereits auf die inszenierte Gruppe? Die französische Präposition „au“ bedeutet übersetzt „beim“. Für „rendez-vous“ bestehen mehrere Übersetzungsmöglichkeiten, da eine Verabredung, ein Treffpunkt oder ein Treffen gemeint sein kann. Der Titel könnte mit „Bei der Verabredung der Freunde“ übersetzt werden oder etwas geläufiger „Das Treffen der Freunde“. Der Titel verweist folglich auf eine Versammlung miteinander befreundeter Personen. Da Ernst jedoch auch Künstler, die nicht zu seinem unmittelbaren Umfeld gehörten, mit einbezog, beschreibt der Titel ein fiktives Treffen. Während Dostojewski und Raffael bereits der Vergangenheit angehören, sind zugleich Zeitgenossen wie Arp, Morise, Breton, Soupault und andere in dem Bild vereint. Die dargestellte Gruppe existierte nie: Alle Personen hätten in der Realität nicht zum gleichen Zeitpunkt am selben Ort sein können.

Petzolds Gemälde wird in der Literatur entweder als *Jugendbrigade Rose* oder als *Brigade Rose* aufgeführt. Ob der Künstler diesen Titel formulierte, ist nicht bekannt. Vielmehr kann man davon ausgehen, dass er sich aufgrund der strengen Kulturpolitik in der DDR um einen ideologienahen Titel bemühte. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Petzold das Wort „Brigade“ aufnahm, wie es bereits bei Werktiteln von DDR-Gemälden der 1950er-Jahre vorgekommen war. Eine „Brigade“ ist nach der offiziellen DDR-Definition ein „Kollektiv von ‚Werkträgern‘, das nach dem Prinzip der kameradschaftlichen, gegenseitigen Hilfe und Unterstützung arbeitet und unter Leitung eines Brigadiers gemeinsam bestimmte Produktionsaufgaben löst“.⁴⁹⁶ Thomas Reichel erläutert, dass „die Brigaden einerseits an die bekannte Form der Arbeitskolonnen in der Industrie anknüpften und andererseits nach sowjetischen Vorbild in der SBZ/DDR eingeführt wurden“.⁴⁹⁷ Petzolds Gemälde präsentiert diese wirtschaftliche Arbeitskraft. Doch stellt sich darüber hinaus die Frage, welche Bedeutung der Zusatz „Rose“ trägt. Bei dieser Ergänzung handelt es mit hoher Wahrscheinlichkeit um den Nachnamen des Brigadeführers des abgebildeten Kollektivs. In der DDR war es durchaus üblich, dass die Arbeitsbrigaden nach dem Nachname des jeweiligen Leiters benannt wurden.

5.2. Welche Rolle spielt die Identifizierung der Figuren?

Für Gruppenporträts spielt die Identifizierung der Figuren grundsätzlich eine entscheidende Rolle, da erst durch die Bestimmung der Personen die Gruppe als ein zusammenhängendes Gebilde deklariert werden kann. Der Kontext eines Gruppenporträts erschließt sich unmittelbar durch die Kenntnis wer genau portraitiert wurde. Doch auf welche Weise kann die Bestimmung der Figuren gelingen und inwiefern ist diese vom Künstler intendiert?

⁴⁹⁶ Siehe „Brigade“ in: Wörterbuch der Ökonomie des Sozialismus, Berlin 1968, S. 170.

⁴⁹⁷ Reichel 2011, S. 24.

Die Identifizierung der Abgebildeten in *Le Cercle de la rue Royale* ist heute gesichert.⁴⁹⁸ Jedoch liegen keine Angaben vor, auf welche Weise die jeweiligen Porträts den Namen der dargestellten Personen zugeordnet wurden. Vermutlich waren die Namen der Herren entweder in der Mitgliederliste des Clubs registriert oder Tissot hatte ihre Namen im Zuge der Bezahlung für das Gemälde dokumentiert, denn alle waren mit 1.000 Francs pro Person an den Kosten der Herstellung des Werkes beteiligt.⁴⁹⁹ Allerdings bleibt immer noch ungewiss, wie die Namen der abgebildeten Herren den Figuren im Bild zugeordnet werden konnten. Ferner ist nicht bekannt, welche Position die Herren im Club einnahmen und warum ausgerechnet diese zwölf Mitglieder sich porträtieren ließen.

Alle Herren, die *Die Logenbrüder* zeigt, waren zum Zeitpunkt der Entstehung des Werks in der Münchner Gesellschaft gut bekannt und konnten vermutlich hierdurch namentlich eindeutig identifiziert werden.⁵⁰⁰ Das Corinth-Werkverzeichnis führt die Namen der Herren von links nach rechts auf. Zimmermann listet zudem ihre verschiedenen Berufe auf: ein Arzt, ein Oberleutnant, drei Versicherungsdirektoren, ein Generalagent, ein Zahnarzt, ein Chemiker, ein Buchhändler, ein Oberinspektor und ein Ruheständler (sein ehemaliger Beruf wird nicht genannt).⁵⁰¹ In beiden Schriften wird nicht erwähnt, auf welche Quelle die Zuordnung der Namen zum Gemälde zurückgeht. Überliefert ist jedoch, dass die namentliche Identifizierung der Herren über die Matrikel der Loge gewährleistet wurde.⁵⁰² Bislang konnte ermittelt werden, dass in dem Personenregister die Herren Johannes Hering, Eduard Hauck, Conrad Müller, Paul Schellinsky und Otto Hofmann nicht nur namentlich aufgeführt werden, sondern auch mit ihrem Geburtstag, ihrem Beruf, dem Tage der Aufnahme in die Loge sowie dem Datum der Beförderung in zweiten und dritten Grad registriert sind.⁵⁰³

⁴⁹⁸ Auf der Website des Musée d'Orsay befindet sich eine Abbildung, welche die jeweiligen Porträts den Namen der dargestellten Person zuordnet, siehe dazu Vgl. http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/werkbeschreibungen/suche/commentaire_id/le-cercle-de-la-rue-royale-22193.html?no_cache=1&cHash=dcbc4c2eda, abgerufen am 01.03.2017.

⁴⁹⁹ Vgl. http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/werkbeschreibungen/suche/commentaire_id/le-cercle-de-la-rue-royale-22193.html?no_cache=1&cHash=dcbc4c2eda, abgerufen am 01.03.2017.

⁵⁰⁰ Vgl. Berend-Corinth 1992, S. 219.

⁵⁰¹ Vgl. Zimmermann 2008, S. 101.

⁵⁰² Die Mitgliederliste registrierte jeden Freimaurer mit seinem Namen, Geburtstag, Beruf und Standort, Aufnahmedatum in den Verein, Beförderung in den zweiten und dritten Freimaurergrad, siehe dazu Johannisloge „in Treue fest“ 1911, S. 34.

⁵⁰³ Johannes Hering (geb. 15.3.1867, Aufnahme 23.6.1894, Zweiter Grad 5.6.1896, Dritter Grad 5.2.1897, Gründer der Loge), Eduard Hauck (geb. 19.4.1861, Aufnahme 1.12.1894, Zweiter Grad 7.12.1895, Dritter Grad 2.4.1896, Gründer der Loge), Conrad Müller (geb. 7.12.1842, Aufnahme 6.1.1878, Zweiter Grad 15.11.1878, Dritter Grad 26.5.1881, Gründer der Lodge), Paul Schellinsky bzw. Szilinski (geb. 8.5.1852, Aufnahme 22.5.1896, Zweiter Grad 18.7.1896, Dritter Grad 19.11.1897), Otto Hofmann (geb. 24.12.1862, Aufnahme 21.9.1889, Zweiter Grad 1.5.1891, Dritter Grad 13.1.1892, Gründer der Lodge); siehe Johannisloge „in Treue fest“ 1911, S. 34-37.

Inwieweit aber die Namen der Herren, dann den abgebildeten Personen zugeordnet werden konnten, bleibt offen. Vermutlich war die Zuordnung über überlieferte Skizzen, Notizen des Künstlers oder auch Einzelportraits bzw. Fotografien der Logenbrüder möglich. In der Festschrift zum 90. Geburtstag der Loge in "In Treue fest" ist eine Skizze aufgeführt, welche die Namen der Herren anhand von Nummern den abgebildeten Personen zuordnet.⁵⁰⁴

Ernst versah persönlich bereits alle wesentlichen Figuren in *Au rendez-vous des amis* mit einer Nummer, die er neben jeden Kopf malte, und notierte diese mit den dazugehörigen Namen auf zwei Schriftrollen am Rand. Daher hat der Betrachter hier keinerlei Identifizierungsschwierigkeiten. Im Hintergrund der nummerierten Gestalten bewegt sich eine namenlose anonyme Gruppe. In der kunsthistorischen Forschung, wie beispielsweise bei Glenn Most, wird die These vertreten, dass namentlich bekannte Personen durch die sie umgebenden, nicht identifizierbaren, namenlosen Figuren besonders hervorgehoben werden sollen.⁵⁰⁵ Dies sei der Grund, warum Nebenfiguren stets nicht namentlich genannt werden.

Mosts These kann auch für *Au rendez-vous des amis* gelten: Die anonyme Versammlung der Menschen im Hintergrund dient hier ebenfalls als kompositorisches Mittel, um die nummerierten Figuren im Vordergrund in ihrer Sonderstellung zusätzlich hervorzuheben. Folglich existieren die Figuren der Menschenmenge nur, um im übertragenen Sinn der surrealistischen Gruppe einen ihr gebührenden Rahmen zu bieten. Eine Ausnahme stellt jedoch die nicht nummerierte Figur zwischen Arp und Morise dar, welche von Spies als Georges Ribemont-Desaigues identifiziert wurde. Sie kann heute nicht mehr als eine Figur der anonymen Menschenmenge zugeordnet werden, da aufgrund der individuellen Gesichtszüge mittlerweile ihre Identifizierung erfolgte. Die Präsenz und die Funktion dieser Figur werfen bis heute Fragen auf, was von Ernst im Sinne des Surrealismus eventuell mit Absicht intendiert war.

An welchen kunsthistorischen Vorbildern könnte Ernst sich orientiert haben? Eine erste Rezeptionsmöglichkeit könnte *Die Anatomie des Dr. Tulp* (Abb. 2) von Rembrandt aus dem Jahre 1632 sein (Format 169 mal 217 cm, Royal Picture Gallery Mauritshius, Den Haag).⁵⁰⁶ Der rechts stehende Dr. Nicolaes Tulp demonstriert Mitgliedern der Amsterdamer Gilde der Barbieri und Chirurgen eine Sektion des linken Unterarms an einem Leichnam. Links neben ihm stehen sieben Chirurgen, welche anhand der Namensliste auf einer Schriftrolle, die einer von ihnen namens Hartmann Hartmansz in der Hand hält, identifizierbar sind.⁵⁰⁷ Diese Liste mit Namen und den korrespondierenden Nummern wurde laut Quentin Buvelot Anfang des

⁵⁰⁴ Johannisloge „in Treue fest“ 1911, S. 56-57.

⁵⁰⁵ Siehe Most 1999, S. 25.

⁵⁰⁶ Siehe Schubach 1982, S. 1; vgl. Kat. Ausst. Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now 2000/01, S. 25.

⁵⁰⁷ Siehe Riegl 1997, S. 244; vgl. Schubach 1982, S. 1; vgl. auch Middelkoop/Noble/Wadum/Broos 1998, S. 55.

18. Jahrhunderts von einem unbekannten Künstler hinzugefügt und erstmals 1750 erwähnt.⁵⁰⁸ Ursprünglich zeigte das abgebildete Blatt Papier nämlich zwei Studien eines Arms und listete nicht die Namen der abgebildeten Personen auf. Deren Identifizierung beruht, wie später auch bei Ernst, auf der Entsprechung jedes Namens auf der Liste mit einer Nummer, die sich auf Höhe des Kopfes von jedem Arzt befindet. Die Schriftrolle ist daher unbestreitbar ausschlaggebend für deren Identifizierung.⁵⁰⁹

Ein früheres Werk, in welchem ebenfalls eine Schriftrolle zur Identifizierung der Figuren dient, ist *Die Anatomiestunde des Doktor Sebastiaen Egbertsz* (Abb. 30) um 1602 (Format 147 mal 392 cm, Historisches Museum, Amsterdam) von dem niederländischen Maler Aert Pietersz.⁵¹⁰ Auch hier hält ein Beobachter der Obduktion eine Schriftrolle mit den Namen der Abgebildeten in der Hand. Das Gemälde ist eines der frühesten bekannten Anatomiestudien der holländischen Malerei.⁵¹¹

Thomas de Keyser griff 1632, in demselben Jahr wie Rembrandt, ebenfalls auf das Gestaltungselement einer Schriftrolle zurück. Bei seinem Schützenstück *Die Kompanie des Hauptmanns Allaert Cloeck und des Leutnants Lucas Jacobsz Rotgans* (Abb. 31, Format: 220 mal 351 cm, Rijksmuseum, Amsterdam)⁵¹² befindet sich eine solche Liste mit den Namen der Offiziere im Bildvordergrund.

Die Künstler wählten sicherlich die Schriftrolle als Stilmittel, um auf diese Weise für die Zukunft sicherzustellen, dass ihre Figuren eindeutig zugeordnet werden und bekannt bleiben.

Brigade Rose liefert keinerlei Hinweise, um welche der abgebildeten Bergarbeiter es sich namentlich handelt, obwohl es sicher konkrete Personen als Modelle dienten. Doch da für Petzold die Brigade als Ganzes das Thema des Gemäldes war und nicht die Individualität der Arbeiter, waren und sind Hinweise dieser Art für die Deutung des Werkes nicht erforderlich. Die Intention des Künstlers wie des Staates entspricht der sozialistischen Weltanschauung: Es zählt nur die Gemeinschaft, nicht der Einzelne. Gemeinsam wird für die sozialistischen Ideale gekämpft. Die Szenen im Hintergrund zeigen zudem ausschließlich Figuren, die sich ohnehin aufgrund der Rückenansicht nicht identifizieren lassen. Der Blick des Betrachters soll sich auf die Gruppe der sozialistischen Bergarbeiter im Vordergrund konzentrieren.

⁵⁰⁸ Vgl. Buvelot 2007, S. 190; siehe auch Middelkoop/Noble/Wadum/Broos 1998, S. 55.

⁵⁰⁹ Siehe Schupbach 1982, S. 1.

⁵¹⁰ Siehe in Kat. Ausst. *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now* 2000, S. 13.

⁵¹¹ Vgl. Middelkoop/Noble/Wadum/Broos 1998, S. 9.

⁵¹² Siehe Schneider 1994, S. 156.

5.3. Welcher Hierarchie unterliegen die Figuren?

Alle ausgewählten Gruppenporträts zeigen die Figuren in einer gleichberechtigten Position. Die Kompositionen zeigen keine klassische Hierarchie in der Anordnung der Figuren, lassen jedoch deren einzelne Betonungen zu, die vermutlich auf entsprechende Konstellationen im realen Leben zurückgehen.

Le Cercle de la rue Royal zeigt alle Herren in entspannten, natürlichen Posen. Ihre Körpersprache lässt auf keinerlei Rangordnung oder eine herausgehobene Autorität schließen. Diese fehlende Hierarchie bestätigt das nicht besetzte Bildzentrum, in dem keine Figuren positioniert sind. Tissot entschied sich bewusst für diese Komposition, um zu betonen, dass alle Abgebildeten gleichrangig sind. Sie stellt eine interessante kunsthistorische Wende dar. Bis dahin war der Bildmittelpunkt meistens für den Ranghöchsten einer Gruppe reserviert und diente dazu, seine Position dem Betrachter zu vermitteln. Tissot verzichtete somit gänzlich auf die Darstellung einer Hierarchie.

Um die Rangfolge bei den *Logenbrüdern* zu verstehen, ist es notwendig, die Beziehungen der Personen untereinander zu betrachten. Die ähnliche Kleidung veranschaulicht die Gemeinschaft der Logenmitglieder. Eine Rangordnung ist jedoch unverkennbar, da der Logenmeister das Bildzentrum besetzt, allerdings erhebt er sich nicht über die anderen, sondern bildet die Mitte der Gruppe. Ferner prangt über seinem Kopf der Name der Freimaurerloge, was die gehobene Position des Logenmeisters zusätzlich betont. Sein Körper erhält als weitere Akzentuierung die meiste Bildfläche zugesprochen. Der Blick auf den Logenmeister ist frei, da er nicht von anderen Figuren versperrt wird. Die Platzierung der Logenmitglieder links und rechts sowie ihre dem Meister zugewandte Körperhaltung tragen ebenfalls zu der hierarchischen Ordnung der Personen bei. Obwohl es sich hier um die Betonung einer einzelnen Figur handelt, kommt zugleich zum Ausdruck, dass die Logenmitglieder keine Untergebenen des Logenmeisters nach herkömmlichem Verständnis sind. Denn die Mitglieder zeigen keinerlei Berührungsängste gegenüber dem Logenmeister. Ferner hebt sich dieser nicht aufgrund seiner Kleidung oder bestimmter Machtsymbole von den anderen ab. Alle haben zuvor gemeinsam ein Mahl eingenommen und prosteten sich nun in einem Akt der geselligen Verbundenheit zu. Diese Art in der Rangordnung entspricht der Tatsache, dass die Logenmitglieder den Logenmeister in ihrer Mitte wählen und sich ihm somit freiwillig unterstellen.

Au rendez-vous des amis zeigt ebenfalls eine Hierarchie, allerdings anderer Art. Ernst vermittelt über die Größe und die Verortung der Figuren in der Komposition deren tatsächliches oder bewusst zur Schau gestelltes Verhältnis der Künstler zueinander sowie deren Bedeutung für den Surrealismus bzw. für ihn persönlich. Ernst stellt Bretons

herausragende Rolle durch die Betonung seiner unverhältnismäßigen Größe des Körpers und des Kopfes dar, wobei seine Positionierung deutlich rechts neben der Bildmitte liegt. Zudem wirkt Bretons Figur recht ausladend, sein Arm mit dem weit ausholenden Zeigegestus und sein rechtes Bein, dass sich im Lauf über die ganze rechte Bildseite erstreckt, betont dies zusätzlich. Und nicht zuletzt schreit sein roter Mantel förmlich nach Aufmerksamkeit. Breton war Initiator und eine Art „Führer“ der Surrealisten, der bestimmen konnte, wer dazu gehören durfte oder nicht. Aber hier ging es Ernst nicht um die Darstellung einer institutionalisierten Organisation wie bei einer Loge, sondern um die Abbildung bedeutender Persönlichkeiten in einer losen Gruppe.

Die anderen Figuren sind in zwei Gruppen eingeteilt, die ein Leerraum voneinander trennt. Im Bildvordergrund sitzen Jean Paulhan und Benjamin Perét, die anscheinend als Vermittler zwischen den beiden Gruppen fungieren. Diese kompositorische Entscheidung, auf der einen Seite einen Leerraum zu schaffen und auf der anderen Seite zwei Figuren im Vordergrund zu platzieren, erlaubt die Annahme, dass die Hierarchie nicht sofort erkennbar sein sollte. Vermutlich sollte sie gar nicht deutlich hervortreten – getreu dem Prinzip des Surrealismus, Beziehungen neu zu interpretieren und in einen neuen Kontext zu setzen. Die vielen unterschiedlichen Haltungen und Gesten der Figuren führen dazu, dass die hierarchische Rangordnung nur über die genaue Analyse ihrer Größe und ihre Verortung im Gemälde erkennbar ist. Ohne Hintergrundwissen bleibt die Hierarchie verborgen, während bei anderen Gruppenporträts die Rangordnung der abgebildeten Persönlichkeiten durch die starre, konventionelle Anordnung der Figuren klar in Erscheinung tritt.

Brigade Rose zeigt die Männer bewusst in entspannten, natürlichen Posen. Ihre Platzierung und Körpersprache lassen zunächst auf eine gleichberechtigte Rangordnung schließen. Die Hierarchie innerhalb der Gruppe wird jedoch, durch die Größe der Figuren und deren Platzierung im Gemälde angedeutet. So fällt der zweite Arbeiter von links auf: er wurde größer und dominanter gestaltet als die anderen, was vermutlich auf seine Position als Anführer der Brigade zurückzuführen ist. Ferner blicken ihn zwei Kollegen direkt an, während einer mit dem Finger auf den Plan in der Hand des zweiten Arbeiters zeigt. Die Komposition und die Körpersprache der Figuren sichern dem zweiten Arbeiter am meisten Aufmerksamkeit. Aber die anderen Figuren scheinen mit seinem Vorrang einverstanden zu sein, weil er einer aus ihrer Mitte ist (im wahrsten Sinne des Wortes). Die Betonung des zweiten Arbeiters widerspricht jedenfalls nicht der Betonung der gesamten Gruppe – getreu der damals vorherrschenden sozialistischen Ideologie.

5.4. Welche Rolle spielt die Platzierung der Figuren und deren Wechselbeziehung untereinander?

Die Klärung der Positionierung der Figuren und ihrer Blickbeziehungen sind als formale Kompositionselemente unerlässlich für das Verständnis eines Gruppenporträts. Es gilt zu diskutieren, wo die Figuren positioniert wurden und welche mögliche Intention des Künstlers damit verbunden gewesen sein könnte. Im Zentrum steht die Frage, welche Rolle Zentral- bzw. Nebenfiguren spielen und welche Funktion die Blickbeziehungen der abgebildeten Personen untereinander sowie zum Betrachter übernehmen.

Häufig erfolgt die Betonung einer zentralen Figur durch ihre prominente Platzierung unmittelbar im Bildzentrum, abgesehen von der farblichen Akzentuierung. Die Blickbeziehungen gehen von ihr aus, während sich die Nebenfiguren durch eine Platzierung am Rande der Szene und ihren Blickkontakt zueinander oder zum Betrachter auszeichnen.

Bereits in niederländischen Schützen- und Regentenstücken⁵¹³ des 16. Jahrhunderts wurden Nebenfiguren gezielt in die Komposition integriert. Um die wichtige Rolle von Nebenfiguren zu erläutern, sei hier exemplarisch das mit Öl auf Leinwand gemalte Schützenstück *Bankett der Offiziere der St. Georgsschützengilde in Haarlem* (Abb. 32) von 1616 von Frans Hals genannt (175 mal 324 cm, Frans Hals Museum, Haarlem).⁵¹⁴ Neun Offiziere haben sich in hierarchischer Ordnung von links nach rechts um einen gedeckten Tisch versammelt. Am Kopfende des Tisches – dem Ehrenplatz – sitzt ihr Anführer. Ferner sind noch drei Fähnriche anwesend. Der Fähnrich ganz rechts mit Hut fixiert als Nebenfigur den Betrachter. Auch die dritte Figur von rechts blickt den Betrachter an. Ganz links außen sitzt ebenfalls ein Mann, der den Betrachter anschaut. Die Platzierung und Ausrichtung dieser Figuren kommen bei zahlreichen Werken vor und belegen, dass Nebenfiguren, die den Betrachter direkt ansehen, schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts ein gängiges Kompositionselement waren. Die Blicke der Figuren dynamisieren die Komposition und sprechen den Betrachter direkt an.

Koos Levy-van Halm und Liesbeth Abraham sehen in dem Gemälde *Bankett der Offiziere der Kompanie St. Georg* (Abb. 33) aus dem Jahre 1599 von Cornelisz van Haarlem (1562–1638) eine wesentliche Inspirationsquelle für Hals' großformatige Gruppenporträts.⁵¹⁵ Das mit Öl auf Leinwand gemalte Werk (169 mal 223,5 cm, Frans Hals Museum) zeigt eine Versammlung von Offizieren.⁵¹⁶ Die Positionierung der Figur des ranghöchsten Offiziers

⁵¹³ Unter einem Regentenstück versteht man ein Gruppenporträt, das Vorsteher (Regenten) einer Gilde zeigt. Es trat bevorzugt in der niederländischen Malerei ab dem 16. Jahrhundert auf. Bei den porträtierten Personen handelte es sich um die von der Stadt ausgewählten Herren oder Damen von hohem Rang, die das Direktorium in karikativen Einrichtungen bildeten und die dafür ehrenamtlich tätig waren. Siehe Schneider 1994, S. 159.

⁵¹⁴ Siehe Liedtke 2011, S. 12.

⁵¹⁵ Siehe Liedtke 2011, S. 11; siehe auch Levy-Halm/Abraham 1989, S. 87-102.

⁵¹⁶ Siehe ebd., S. 12.

erfolgt unter einem Baldachin. Die Nebenfiguren als Untergebene rechts und links, welche den Blick des Betrachters einfangen, betonen den Rang des Protagonisten zusätzlich.

Das Gemälde von Cornelisz van Haarlem kann als Indiz dafür gelten, dass Hals die Idee der Nebenfiguren von seinen Vorgängern übernommen hat. Hals griff zwar die Funktion der Nebenfiguren auf, ging jedoch bei ihrer Darstellung einen Schritt weiter als van Haarlem. Im Unterschied zu diesem gelang es Hals, die jeweiligen Offiziere über ihre natürlichen Bewegungen miteinander zu verknüpfen.⁵¹⁷ Hals benutzte einen genreähnlichen Malstil, welchen seine Zeitgenossen für großformatige Gruppenporträts entweder noch nicht kannten oder noch nicht anwendeten. Der Betrachter wird mit einer Momentaufnahme konfrontiert, die so wirkt, als sei die Gesellschaft beim Festmahl überrascht worden: die Herren drehen sich gerade um und schauen auf. Hals ist es trotz ähnlicher Bekleidungen gelungen, jede Einzelfigur als Individuum zu zeigen und zugleich eine harmonische Gruppe zu schaffen.

Ferner sind die abgebildeten Personen oft in zwei Reihen, meistens in Sitz- und Stehreihen, angeordnet. Eine horizontal verlaufende Reihung existierte als Kompositionselement schon bei den niederländischen Gruppenporträts des 16. Jahrhunderts. Exemplarisch sei hier Jan van Scorels Ölgemälde *Zwölf Mitglieder der Haarlemer Jerusalemfahrer* (Abb. 34) aus dem Jahre 1528 (114 mal 275,7 cm, Frans Hals Museum, Haarlem) genannt.⁵¹⁸ Die zwölf Pilger sind alle Halbfiguren und stehen in zwei leicht schräg verlaufenden Reihen paarweise nebeneinander. Schon hier ermöglicht die Komposition, dass der Blick auf jeden einzelnen Pilger freigelegt ist und keine Figur eine andere verdeckt. Die Männer sind anhand der Symbole wie ein goldenes Kreuz am roten Band oder einen Palmzweig als Jerusalemfahrer erkennbar. Ein weiteres Gruppenporträt, welches die Figuren in zwei Reihen hintereinander zeigt, ist das *Porträt einer Gruppe Schützen* von Dirck Jacobsz (Abb. 35) aus dem Jahre 1529 (122 mal 184 cm, Rijkmuseum, Amsterdam).⁵¹⁹ Um das Kompositionsprinzip der zwei Reihen zu betonen, ordnete der Maler die Herren mit einer präzisen architektonischen Strenge auf einer Art Tribüne an.

Wie sieht bei *Le Cercle de la rue Royale* die Positionierung der Figuren aus und inwiefern kann man von Nebenfiguren bzw. einer Zentralfigur sprechen? Auch Tissot ordnet die Clubmitglieder in zwei Reihen: stehend und sitzend. Die in den Sesseln sitzenden Herren bilden die vordere Reihe, während die Herren auf dem Sofa und die Stehenden überwiegend die hintere Reihe bilden. Doch eine Hierarchie und eine Zentralfigur fehlen. Bei den Figuren handelt es sich um individuelle Persönlichkeiten, die beschlossen haben, sich gemeinsam porträtieren zu lassen. Da eine Zentralfigur fehlt, kann auch nicht von Nebenfiguren

⁵¹⁷ Siehe ebd., S. 11.

⁵¹⁸ Vgl. Riegl 1997, S. 30.

⁵¹⁹ Siehe Kat. Ausst. Dutch Portraits. The Age of Rembrandt and Frans Hals 2007, S. 20.

gesprochen werden. Hier sind nur Protagonisten zu sehen. Die Posen und der persönliche Kleidungsstil dienen dazu, ihre Individualität hervorzuheben. Tissot hat seine Komposition so angelegt, dass drei Figuren rechts und links die Szene rahmen: Ganz rechts steht Charles Haas, welcher aufgrund seiner Positionierung, direkt vor der Tür ins Innere, wie eine Begrenzung der Runde wirkt. Die beiden Figuren Le Comte Alfred de la Tour-Maubourg und Le Marquis du Lau ganz links lehnen an der Balustrade bzw. sitzen auf ihr. Aufgrund ihrer Platzierung im Gemälde fungieren sie, unterstützt von der rahmenden Architektur, ebenfalls als Randfiguren der Gruppe.

Auch bei den *Logenbrüdern* bestimmen die Figuren in jeweils einer Steh- und einer Sitzreihe die Komposition. Vier sitzen an der gedeckten Tafel, während die anderen dahinter stehen. Die Herren sind in dichter Folge aneinanderdrängt dargestellt, Körperkontakt erscheint unvermeidlich. Diese räumliche Nähe kann als Hinweis dafür gelten, dass sich die Dargestellten gut gekannt haben müssen, da einander fremde Personen üblicherweise eine körperliche Distanz wahren. Ferner unterstreicht das gemeinsame Tafeln nicht nur die freundschaftliche, sondern auf die geistige Verbundenheit in der Loge.

Obwohl der reich gedeckte Tisch im Bildvordergrund den Blick des Betrachters zunächst vereinnahmt, lenkt der Künstler mithilfe der Lichtführung und der Platzierung der Nebenfiguren die Aufmerksamkeit auf den Mittelpunkt der Komposition mit der Zentralfigur des Logenmeisters. Die relativ große Anzahl von Nebenfiguren, die sich alle durch unterschiedliche Haltung ihres Körpers der Zentralfigur zuwenden, dient nicht nur zur Betonung der Mitte, sondern verleiht der Komposition eine spannungsvolle Dynamik.

Der Logenmeister wirkt aufgrund des Blicks, den er nach oben in Richtung Decke wirft, beinahe karikaturhaft. Nicht nur seine Gesichtszüge erscheinen überzeichnet, vor allem sein verträumter Blick aus den benebelten Augen zielt auf eine übertriebene Wiedergabe. Die wenig schmeichelhafte Darstellung der Zentralfigur könnte auf Corinths kurzzeitiges schwieriges Verhältnis zu den Logenbrüdern hindeuten, dass er um die Jahrhundertwende entwickelte.

Bemerkenswert ist, dass sich die Brüder weder gegenseitig ansehen noch den Logenmeister fixieren, geschweige denn eine Unterhaltung führen. Ferner blickt keine Figur den Betrachter direkt an, außer der ganz rechts stehende Herr mit Brille, von dem nur dessen Kopf sichtbar ist, da zwei Logenbrüder vor ihm seinen Körper verdecken.

Zwei Herren auf der rechten Seite dienen als Nebenfiguren. Einer sitzt vor dem Tisch, seine linke Schulter beschneidet der Bildrand, der andere steht hinter ihm. Dessen Figur wird ebenfalls vom Bildrand beschnitten, nur sein Kopf ist sichtbar. Auf der linken Seite sind zwei

andere Nebenfiguren: ein Herr sitzend, auch dessen rechte Schulter vom Bildrand begrenzt, und einer, der im Hintergrund steht. Allein sein Kopf wird im Halbprofil gezeigt.

Au rendez-vous des amis weist keine klassische Steh- und Sitzreihe wie die niederländischen Gruppenporträts des 17. Jahrhunderts auf, sondern präsentiert eine eigenwillige Versammlung der Figuren – ganz im Sinne des Surrealismus. Crevel (Nr. 1) nimmt als Nebenfigur aufgrund seiner Platzierung am imaginären Klavier und seiner Rückenansicht eine eigene Position ein und markiert gleichzeitig die Begrenzung zur linken Seite der Gruppe. Eine andere Nebenfigur ist Desnos (Nr. 17), der ganz rechts die Markierung der Komposition übernimmt. Sein linkes Bein ist sogar vom Bildrand beschnitten, während sein Fuß vorne ruht.

Ernst hat die Figuren in drei kleinere Gruppen eingeteilt: Einerseits stehen links Soupault (Nr. 2), Arp (Nr. 3), Moris (Nr. 5), Raffael (Nr. 7) und Éluard (Nr. 9) und andererseits sitzen direkt vor ihnen in einer weiteren Teilgruppe Ernst (Nr. 4), Dostojewski (Nr. 6), Fraenkel (Nr. 8), Paulhan (Nr. 10) und Péret (Nr. 11). Ganz rechts im Gemälde platzierte Ernst die dritte Teilgruppe mit Aragon (Nr. 12), Breton (Nr. 13), de Chirico (Nr. 15) und Gala Éluard (Nr. 16).

Von allen drei Teilgruppen schaut jeweils eine Figur den Betrachter direkt an. Gala Éluard (Nr. 16), Jean Paulhan (Nr. 10) und Raffael Sanzio (Nr. 7) richten ihren Blick direkt auf das betrachtende Subjekt, wodurch sie einerseits für alle anderen Figuren einen Handlungsraum schaffen, in dem jene autonom agieren, den sie andererseits selbst jedoch sprengen, indem sie mit dem Zuschauer eine Verbindung aufnehmen.

Bei *Brigade Rose* erhält der zweite Arbeiter von links seine Dominanz unter anderem durch die Blicke, welche drei Kollegen auf ihn richten. Der Künstler leitet so gezielt den Blick des Betrachters auf diese Figur. Seine Betonung erfolgt kompositorisch noch zusätzlich durch den Bergplan, welchen er für die Besprechung in der Hand hält. Somit handelt es sich hier eindeutig um die Zentralfigur des Gemäldes, sicherlich ist er ein Vorarbeiter. Die anderen Bergarbeiter dienen als Nebenfiguren, welche durch ihre Präsenz und körperliche Interaktion mit bzw. dem Anführer der Gruppe, dessen Präsenz stärken. Auch die Rückenfiguren im Hintergrund sind Nebenfiguren, welche dazu dienen, die Figuren vorne in einen erweiterten inhaltlichen Kontext zu setzen.

Es fällt auf, dass sich die Figuren in Petzolds Werk nicht gegenseitig ansehen, obwohl die Szene so wirkt, als seien die Männer in eine vertraute Besprechung vertieft. Trotz der fehlenden Blickkontakte vermittelt das Gemälde aufgrund der Komposition eine gemeinschaftliche Gruppendynamik. So gelingt es dem Künstler, die Gruppe als Einheit hervorzuheben.

6. Das Gruppenporträt in der Moderne

Das Gruppenporträt ist fester Bestandteil künstlerischen Schaffens sowohl in der Vergangenheit, in der Gegenwart sowie sicher auch in der Zukunft. Bereits während des Entstehungsprozesses ist ein solches Werk in ein komplexes Gefüge von Auftraggeber, Künstler sowie Porträtierten und damit in ein Geflecht von gegenseitigen Abhängigkeiten und engen Beziehungen eingebunden. Das solch vielfältiges Porträt bedeutet für einen Maler weitaus mehr, als nur die einzelnen Modelle in einer möglichst schmeichelhaften Art, meistens nach den Wünschen des Auftraggebers, gekonnt abzubilden. Diese Werke reflektieren in besonderer Weise die malerischen und gestalterischen Facetten, mit denen sich der Künstler zu der jeweiligen Zeit auseinandersetzen musste. Auf die für ein Gruppenporträt in der Moderne typischen Aspekte, wie sie im Rahmen der Neudefinition bereits allgemein erläutert wurden, geht die folgende Analyse anhand der vier exemplarisch ausgewählten Gemälde konkret im Detail ein.

6.1. Zahl der auf einem Gruppenporträt zu vereinigenden Personen

Eine wesentliche Intention des Künstlers bei einem Gruppenporträt besteht darin, eine anschauliche Darstellung von bestimmten Personen zu fertigen und die Gruppe als Einheit zu präsentieren. Daran anknüpfend stellte diese Untersuchung die Frage, ab welcher Anzahl von dargestellten Figuren eine Versammlung als Gruppe gilt, und ab wann es sich nicht mehr um eine Gruppe, sondern um eine Menschenmasse handelt.

Der Neudefinition in Kapitel 3.3 entsprechend, muss eine Existenz von mindestens drei bis fünf Figuren vorliegen, um als Gruppenporträt zu gelten. Eine Höchstanzahl der Figuren soll nicht konkret festgelegt werden, da der Übergang von der dargestellten Gruppe zur Masse fließend ist. Jedoch muss unabhängig von der Figurenanzahl erkennbar sein, dass eine Gemeinsamkeit und Verbundenheit zwischen den Dargestellten existiert und auch die individuellen Gesichtszüge der abgebildeten Personen erkennbar sein.⁵²⁰

Liegt eine gemeinschaftliche Beziehung zwischen den Porträtfiguren nicht vor, so handelt es sich in der Regel um die Darstellung von zahlreichen Personen, also um ein Kollektiv von Menschen. In diesem Kontext sei ergänzend auf Peter Stadler eingegangen, der schreibt: „Massen entstehen dann, wenn sie auf irgend etwas ausgerichtet sind, sich in Erwartungshaltung befinden.“⁵²¹ Voraussetzung dafür sei, dass „Spannung da sein [muss], gerichtet auf ein bestimmtes Ziel, das aber nicht aus den Massen selbst hervorgeht, sondern

⁵²⁰ Vgl. Bernsdorf 1969, S. 386.

⁵²¹ Stadler 2003, S. 14.

ihnen gewiesen wird. Diese Fremdsteuerung gestattet es, die eigene Überlegung und Kritik weitgehend auszuschalten und sich dem Kollektiv anheimzugeben.“⁵²²

Stadler verweist in diesem Kontext auf Gustave Le Bon (1841–1931), Psychiater und Arzt, welcher als einer der Ersten das Phänomen der Masse untersuchte. Er vertritt die Annahme, „die Masse sei nicht einfach eine Summe der sie bildenden Individuen, vielmehr dadurch etwas Neues, dass die Persönlichkeit schwindet und eine Kollektiv-Seele an ihre Stelle tritt, die einem eigenen Gesetz gehorchte, der ‚loi de l’unité mentale des foules‘ (dem Gesetz der mentalen Einheit der Massen)“.⁵²³ Sowohl Stadler als auch Le Bon ist zuzustimmen. Dafür spricht, dass in einer Menschenmasse die eigene Persönlichkeit verschwindet und an deren Stelle das Kollektiv tritt. Weiterhin erscheint Stadlers These überzeugend, die Voraussetzung für eine Masse sei, dass sie auf etwas Fremdes ausgerichtet ist, welches nicht aus ihr selbst hervortritt, da sich nur eine Masse bilden kann, wenn sie einem gemeinsamen Ziel bzw. einer gemeinsamen Handlung untergeordnet sind. Die zuvor aufgeführten Argumentationen von Stadler und Le Bon sind auch für die Präsenz einer Menschenmasse in einem Gruppenporträt in der Moderne anzuwenden.

Exemplarisch sei an dieser Stelle auf das Gemälde von Edouard Manet (1832–1883), *La Musique aux Tuileries* (Abb. 36, Format: 76,2 mal 118,1 cm, The Trustees of the National Gallery, London) aus dem Jahre 1862 hingewiesen.⁵²⁴ Das Gemälde bildet die Bäume in den Tuileries in Paris ab, umgeben von einer dicht gedrängten Besuchermenge, welche einem Musikkonzert lauscht. Manet zeigt den Blick auf die Konzertbesucher aus der Perspektive des Orchesters, wobei die Musiker nicht im Bild erscheinen. Das Gemälde veranschaulicht besonders gut, wie sich eine einzelne Persönlichkeit zugunsten des Kollektivs auflösen kann. Es präsentiert bestimmte Figuren deutlich gemalt, während andere verschwommen und ungenau ausgeführt sind, um den Eindruck einer anonymen Masse zu erzeugen. Durch die Verschwommenheit soll eine prägende Individualität für einzelne im Gemälde dargestellten Personen vermieden werden. Jedoch konnten einige Figuren im Werk Manets identifiziert werden: sein Bruder Eugène, der Komponist Jacques Offenbach, Manet selbst, sein Malerkollege Albert de Balleroy sowie die Journalisten Zacharie Astruc und Aurélien Scholl. Im Hintergrund erscheint der Maler Henri Fantin-Latour, die Abbildung des Dichters und Kunstkritikers Charles Baudelaire, dicht neben ihm der Schriftsteller Théophile Gautier sowie der Baron Isidor Taylor.⁵²⁵ Diese Form der Massendarstellung veranschaulicht die Beliebtheit des Gartens und das dortige Treiben. Die Porträtfiguren fokussieren sich auf etwas Fremdes, nämlich das Konzert, das nicht aus den abgebildeten Personen selbst hervorgeht.

⁵²² Ebd.

⁵²³ Ebd., S. 15.

⁵²⁴ Siehe Kat. Ausst. Origins of Impressionism 1994, S. 397.

⁵²⁵ Siehe Kat. Ausst. Origins of Impressionism 1994, S. 397.

Die vier exemplarisch untersuchten Gemälde weisen alle mehr als drei Figuren auf: In *Le Cercle de la rue Royale* sind zwölf Herren abgebildet. Auch *Die Logenbrüder* zeigt eine Versammlung von zwölf Personen. *Au rendez-vous des amis* umfasst 17 Figuren, zählt man jedoch den nicht nummerierten Ribemont-Desaignes mit, handelt es sich gar um 18 Abgebildete. Die kleinste Figurenanzahl zeigt das Werk *Brigade Rose* mit sieben Bergarbeitern. Die Darstellung einer Masse ist aufgrund der genau abgegrenzten Figurenanzahl und die Darstellung der Verbundenheit der Portraitierten untereinander für alle Werke auszuschließen. Somit erfüllen sie den ersten Aspekt, um als Gruppenporträt der Moderne zu gelten.

6.2. Identifizierung als Bildgegenstand

Die möglichst eindeutige Identifizierung der Figuren gehört zu den wesentlichen Kriterien, die ein Gruppenporträt ausmachen. Weisen sie keine eindeutig identifizierbaren Züge auf, nimmt der Betrachter sie zwar als Teil einer Gruppe wahr, aber eher als Nebenfigur.

Die Abbildung menschlicher Figuren ohne klar erkennbare Gesichter betont aufgrund von Haltung, Gestik und Positionierung in der Komposition die Rahmenhandlung mit Nachdruck. Die Nebenfiguren sind nur aus diesem illustrativen Grund in ein Gemälde aufgenommen. Eine hohe Nützlichkeit kommt Nebenfiguren in Seestücken, Schlachtenbildnissen und Darstellungen von verschiedenen Ereignissen wie Vertragsunterzeichnungen oder Zeremonien zu. Meistens existieren sie in einer Vielzahl und tragen rein durch ihre Präsenz sowie Zugehörigkeit zu einer abgebildeten Menschenmasse zur Wichtigkeit des Gemäldes bei. Hier „verliert sich die personale Identität des einzelnen“⁵²⁶ und führt folglich zu einem „Verlust individuellen Selbstseins“.⁵²⁷ Es entsteht trotz der Anonymität der Figuren eine Dynamik, welche die abgebildete Handlung betont und nur durch die Darstellung eines Kollektivs funktioniert.

Ein lebendiger Ausdruck der Figuren ist jedoch von deren Dynamik innerhalb der Komposition eines Gruppenporträts zu unterscheiden. Aufgrund ihrer Verweiskfunktion wirken Nebenfiguren anonym und tragen nicht zur Dynamik zwischen den Figuren und der Handlung bei. Sind mehrere Figuren ohne individuelle Gesichtszüge abgebildet, so entsteht in erster Linie eine Dynamik zwischen der Handlung und den Nebenfiguren. Die Gruppendynamik reflektiert hingegen das Verhältnis der Dargestellten unter- und miteinander und betont die Handlung.

Adolph Menzel ist für seine historisierenden Darstellungen bekannt, in denen er regelmäßig Nebenfiguren einsetzte, um seinen abgebildeten Szenerien mehr Nachdruck zu verleihen.

⁵²⁶ Schwalm Bonn 1990, S. 20.

⁵²⁷ Ebd.

Sein Gemälde *Abreise König Wilhelms I. zur Armee am 31. Juli 1870* (Abb. 37, Format: 63 mal 78 cm, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie) aus dem Jahre 1871⁵²⁸ ist sein einziges, welches er der preußischen Hauptstadt widmet. Bereits 1871 wurde das Gemälde, damals noch unter dem Titel *Die Linden Berlins am Nachmittag des 31. Juli 1870*, erstmals ausgestellt. Das Datum im Titel spielt auf die Ereignisse des Deutsch-Französischen Krieges an, doch das eigentliche Thema ist der Abschied des Königs auf der Prachtstraße Unter den Linden.

König Wilhelm I. wird im Moment des Aufbruchs präsentiert. Er sitzt in einer Kutsche und fährt durch eine ihm zuschauende und zuwinkende Menschenmenge, welche rechts und links neben der Droschke aufgereiht ist. Die unscharf gemalte Ansammlung der Zuschauer wirkt chaotisch und unüberschaubar. Sie besteht fast nur aus Nebenfiguren, da diese keine individuellen Gesichtszüge aufweisen und so keinen persönlichen Charakter entfalten können. Es fehlt zudem jegliche Absicht einer Repräsentation. Die Figuren der Menschenmenge wurden ausschließlich hinzugefügt, um die Abreise des Königs dramaturgisch hervorzuheben. Dynamik zwischen dem Kollektiv und der Handlung ist möglich, nicht aber unter den einzelnen Figuren. Daher kann das Gemälde hinsichtlich dieses Aspekts aufgrund der Anonymität der abgebildeten Personen, der damit verbundenen fehlenden Individualität und der nicht vorhandenen Gruppendynamik unter den Dargestellten nicht als Gruppenporträt kategorisiert werden.

Eine Darstellung ohne identifizierbare Gesichtszüge der Figuren legt nahe, dass der Maler nicht einzelne Persönlichkeiten zeigen möchte, sondern die Handlung der Szene in den Mittelpunkt stellt. Es ist für die Einordnung als Gruppenporträt essentiell, etwas über die Identität der Abgebildeten und das bestehende reale Verhältnis der Dargestellten untereinander in Erfahrung zu bringen.

Wie hat der Künstler die Figuren und/oder Hinweise auf dieselben in dem jeweiligen Gruppenporträt angelegt, um eine Identifizierung der abgebildeten Personen zu gewährleisten? Sollten die Abgebildeten überhaupt erkannt werden? Wenn ja, auf welche Weise?

Führen die Identifizierung und die Analyse der bestehenden Beziehung zwischen den Figuren zu keinem Ergebnis, um welche Personen und welche Gruppe es sich handelt, so stellt sich die Frage, inwiefern man von einem Gruppenporträt sprechen kann.

Nicht selten liefern die Positionierung der Figur, ihre Kleidung und Accessoires wie Wappen, Wappenringe, Fahnen, Symbole von Vereinigungen und vieles mehr entscheidende

⁵²⁸ Siehe Kat. Ausst. Adolph Menzel. Labyrinth der Wirklichkeit, 1996, S. 255.

Hinweise zur Identifizierung der abgebildeten Figur. So deutet beispielsweise ein Buch auf einen Gelehrten hin; sind darüber hinaus dessen Gesichtszüge überliefert, so kann man dann meist auch den jeweiligen Gelehrten dekuivrieren. Die Präsenz einer Schriftrolle in einem Gemälde war oftmals wie bereits ausgeführt ein bekanntes Hilfsmittel der Künstler, um eine Identifizierung der abgebildeten Personen zu garantieren (siehe Abb. 2, 7, 24 und 25).

Hat der Künstler keine Anhaltspunkte für die Identifizierung der Figuren geliefert, so ist eine Betrachtung der Gesichtszüge umso wichtiger, um sie ggf. anderen Abbildungen zuzuordnen, die einen Hinweis auf die bestimmte Person enthalten.

Bei identifizierbaren Gesichtszügen zielt die künstlerische Darstellung darauf ab, das Gesicht einer Person realistisch wiederzugeben, um ihr einen individuellen Charakter zu verleihen. Ferner wird eine bildliche Aussage über sie in Verbindung mit der Rahmenhandlung formuliert. Das Gesicht wird laut Belting erst dann personalisiert, wenn es im Dialog mit anderen Gesichtern im „unmittelbaren oder eher unausweichlichen Kontakt des Blicktausches“ steht.⁵²⁹ So tragen Kommunikation, Gestik und Mimik zu einer lebendigen Darstellung bei. „Eine Miene machen heißt, ‚ein Gesicht zu machen‘, ein Gefühl abzubilden oder jemanden auch ohne Worte ‚anzusprechen‘ – anders gesagt: sein Ich im und mit dem eigenen Gesicht darzustellen, aber dabei Konventionen einzuhalten, um sich verständlich zu machen.“⁵³⁰ Belting spricht damit einen Faktor an, welcher insbesondere für Gruppenporträts zutrifft, denn auch die Darstellung eines Gesichts innerhalb eines Gruppenporträts unterliegt Konventionen. Die Gesichtszüge der Figuren dienen ferner als Mittel der Kommunikation miteinander, sie drücken Emotionen aus und machen die Verständigung der Abgebildeten auch für den Betrachter außerhalb der Gruppe lesbar.

Der Schauspieler und Schriftsteller Hanns Zischler sagt in einem Interview 2006: „Das Gesicht ist der gesellschaftliche Teil von uns, der Körper ist Natur.“⁵³¹ Er meint damit, dass das eine der Kommunikation innerhalb der Gesellschaft dient und das andere einem biologischen Zweck. Mimik und Aussehen dienen dazu, Individualität zum Ausdruck zu bringen, in der Malerei fungieren sie als nonverbales Kommunikationsmittel. Das Zitat verdeutlicht den hohen Stellenwert, den Zischler dem Gesicht beimisst. In Bezug auf Gruppenporträts bedeutet Zischlers Aussage, dass die dargestellten Personen in erster Linie anhand ihrer Gesichtszüge erkennbar sein sollten. Erst wenn die Identifizierung vorliegt, gehören die Figuren zum Teil des großen Ganzen, also zur Gruppe.

⁵²⁹ Siehe Belting 2013, S. 7.

⁵³⁰ Belting 2013, S. 7.

⁵³¹ Siehe Belting 2013, S. 8; Hanns Zischler in einem Interview über das Casting, in: Van Loyen, Neumann, 2006, S. 77.

Im Unterschied zu einem realen Gesicht altern die Gesichtszüge und der Körper der dargestellten Person in einem Gemälde nicht. Doch das verwendete Medium selbst kann altern, indem die Farben verblassen und das Werk einstaubt.⁵³² Belting gibt den Hinweis, dass „wenn ein Bild vom lebenden Gesicht abgenommen oder abgelichtet wird, so fängt es nicht das Leben ein, sondern raubt ihm die Zeit, in der das Gesicht schon im Moment der Wiedergabe nur noch im Rückblick betrachtet werden kann“.⁵³³ Er führt überzeugend aus, dass sowohl ein Porträt als auch ein Gruppenporträt bereits während des Entstehungsprozesses nur noch als „Moment der Vergangenheit“ angesehen werden kann. Insofern muss bei der Identifizierung von Figuren deren Aussehen zum Zeitpunkt der Entstehung des Werkes zugrunde gelegt werden.

Auf das Verhältnis zwischen einem Kunstwerk und dem realen Leben geht auch Oscar Wilde in seinem Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* aus dem Jahre 1891 ein. Gray, der zwanzigjährige Protagonist, behält trotz seines ungesunden Lebensstils sein jugendliches Aussehen, während sein gemaltes Porträt statt seiner altert. Er begreift zu spät, dass das alternde Porträt seine Vernichtung bedeutet. Schließlich zerstört Gray das Bild, um sich danach selbst zu richten. Nach Grays Tod löst sich der verkehrte Alterungsprozess auf. Das Porträt erstrahlt in voller Jugendlichkeit, während sein Körper dem Alterungsprozess unterliegt. Wilde macht in seinem Roman auf die Schwierigkeit zwischen der Existenz einer realen Person und dessen Porträt aufgrund der Alterung aufmerksam. Man kann auch sagen, dass das zuvor nicht alternde Gesicht Grays eine in diesem Fall personalisierte Maske darstellt, welches den Alterungsprozess negiert.⁵³⁴

Besonders bei Edouard Manets *La Musique aux Tuileries* zeigt sich, dass die Abgebildeten in Gruppenporträts identifizierbar sein müssen. In diesem Werk eröffnet sich ein interessantes Spannungsverhältnis zwischen teilweise anonymen Figuren im Hintergrund und identifizierbaren Personen im Vordergrund. Die unbekannten Menschen weisen keine individuellen Gesichtszüge auf, sondern zeichnen sich lediglich durch unscharfe Umrisse, teilweise kleine schwarze Farbpunkte ab. Sie verschwinden regelrecht in der Masse der Dargestellten und werden somit zugleich Teil des anonymen Kollektivs. Im Gegensatz dazu hat Manet bewusst die Personen im Vordergrund mit charakteristischen Gesichtszügen ausgestattet, damit deren Identität für den Betrachter erkennbar ist. Damit erschließt sich unweigerlich eine Dynamik unter den Individuen in der abgebildeten Szene. Die Identifizierung der zuvorderst abgebildeten Figuren ist durch eine Skizze von Manet gesichert, welche bei Julius Meier-Graefe zu finden ist.⁵³⁵ Die Zeichnung zeigt einzelne

⁵³² Siehe Belting 2013, S. 17.

⁵³³ Belting 2013, S. 17.

⁵³⁴ Siehe Belting 2013, S. 18.

⁵³⁵ Meier-Graefe 1912, S. 108, Abb. 55.

nummerierte Persönlichkeiten, deren Nummern jeweils ein Name zu Identifikationszwecken zugewiesen ist.

Der Werktitel legt die abgebildete Alltagsszene für den Betrachter offen, liefert aber keinen Anhaltspunkt hinsichtlich der Identifizierung der portraitierten Personen. Laut Schumacher ergibt sich von Manets gewähltem Bildtitel kein Hinweis, ob es sich um ein Gruppenporträt handelt oder nicht.⁵³⁶

Als weiteres Beispiel sei das Gemälde *General Officers of World War I* (1920–1922) (Abb. 38, Format: 299,7 mal 528,3 cm, National Portrait Gallery, London) von John Singer Sargent (1856–1925) genannt. Es zeigt 22 namentlich bekannte Männer in der gleichen khakifarbenen Uniform mit braunen Sporenstiefeln. Alle stehen aufrecht nebeneinander, tragen jeweils ein Schwert und sind bis auf eine Ausnahme zentral zum Betrachter ausgerichtet. Die Kleidung und das Tragen von Waffen lassen den Schluss zu, dass es sich hierbei um eine Gruppe von Militärangehörigen handelt. Der Titel des Gemäldes weist bereits auf die militärische Verbundenheit der Herren hin. Alle Herren dienten als Offiziere im ersten Weltkrieg. Die Identifizierung der abgebildeten Personen ist aufgrund der existierenden Korrespondenz zwischen Direktor, Auftraggeber und Künstler gesichert. Im Archiv der National Portrait Gallery befindet sich unter anderem neben einer Liste mit allen aufgenommen Personen auch ein Brief mit den dazugehörigen Erklärungen, adressiert vom Auftraggeber an den Direktor.⁵³⁷ Die eindeutige Identifizierung der Personen als die intendierte Memorial-Funktion des Auftraggebers für die Nachwelt war daher beabsichtigt.

Betrachtet man *Le Cercle de la rue Royale* im Hinblick auf die Identifizierung der Figuren, so fällt zuerst die Betonung ihrer jeweiligen Individualität auf. Alle Herren sind unterschiedlich gekleidet, jeder nimmt eine andere Pose ein. Die Art der Mode und die hochwertige Qualität der Kleidung liefern Anhaltspunkte dafür, dass die Herrenrunde aus derselben sozialen Klasse stammt. Den Hinweis zur Gruppenzugehörigkeit der Figuren liefert Tissot selbst, da der Werktitel nicht nur Auskunft über den Ort der Szene gibt, sondern gleichzeitig die Gemeinsamkeit der Herren, nämlich ihre Mitgliedschaft im Club der Rue Royale, offenlegt. Zusammen mit den wiedererkennbaren Zügen der Abgebildeten lassen alle Hinweise den Schluss zu, dass die eindeutige Identifizierung der Figuren vom Künstler und sicherlich auch von den Auftraggebern definitiv intendiert war.

Bei *den Logenbrüdern* erfolgt die Bestimmung der Figuren auf anderem Wege. Zwar sieht der Betrachter auch hier eine gesellige Runde, jedoch erschließt sich ihm erst bei genauerer Analyse von Details, um welche Szene und in der Folge um welche Personen es sich

⁵³⁶ Siehe Schumacher 1979, S. 34.

⁵³⁷ Siehe Ormond/Kilmurray 2003, S. 252.

handelt. Corinth nahm bewusst Symbole der Freimaurer in die Komposition mit auf. Er platzierte den Logenmeister in der Mitte des Männerbundes, und positionierte über seinem Kopf das Kryptogramm „iTf“, gerahmt von einem Quadrat (als Symbol des rohen Steins) und einem sechszackigen Freimaurerstern.

Insbesondere Max Ernst wollte für *Au rendez-vous des amis* die Identifizierung der Porträtierten sicherstellen. Entsprechend ging er dabei weniger subtil vor, sondern pragmatisch, indem er jede Figur mit einer Nummer versah und dieser Nummer auf einer Schriftrolle am Bildrand jeweils den Namen des Portraitierten zuordnete. Jeder Betrachter kann unmittelbar bei der Betrachtung des Werks, ohne externe zusätzliche Informationen, die Figuren ohne Missverständnis erkennen. Der Aspekt der Identifizierung könnte nicht eindeutiger garantiert sein. Dieses Werk kann in bestem Sinne als Gruppenporträt klassifiziert werden.

Brigade Rose stellt hinsichtlich des Aspekts der Identifizierung eine beachtenswerte Ausnahme dar. Zwar gibt der Werktitel Auskunft über das Thema des Gemäldes, aber er offenbart nicht, um welche Bergarbeiter es sich genau handelt. Petzold hat hier zweifellos reale Personen porträtiert, worauf die charakteristischen Gesichtszüge der Figuren hinweisen, doch deren Identifizierung war von ihm bewusst nicht angestrebt. Es liegen weder bildinterne noch bildexterne Hinweise auf die Identität der Bergarbeiter vor. Im Fokus steht allein die sozialistische (Arbeits-)Gemeinschaft. So handelt es sich bei *Brigade Rose* zwar um ein Gruppenporträt, allerdings mit der Einschränkung, dass es sich hier um anonyme Personen handelt.

Zusammenfassend ist hervorzuheben, dass die Identifizierung der Figuren in einem Gruppenporträt die wesentliche Rolle für die Untersuchung des Genres spielt. Daher gilt es zunächst, zwischen Figuren ohne identifizierbare Züge, wie bei Nebenfiguren, und eindeutig bestimmbar Personen zu unterscheiden. Nebenfiguren tragen nur durch ihre Präsenz, ihre Zugehörigkeit zur Menschenmasse und ihre Anonymität innerhalb der Gruppe zur Aussage des Gemäldes bei. Verwendet der Künstler Nebenfiguren, so entsteht allein zwischen ihnen und der Handlung eine Gruppendynamik. Gruppenporträts zeichnen sich hingegen durch die besondere Gruppendynamik zwischen den Porträtfiguren untereinander aus.

Das Gesicht spielt eine zentrale Rolle nicht nur für Porträts im Allgemeinen, sondern auch für Gruppenporträts im Speziellen. Sind die Gesichtszüge identifizierbar, kann eine Figur einer realen Person zugeordnet werden und über sie erschließt sich schließlich die Bildaussage. Die künstlerische Darstellung des Gesichts unterliegt bestimmten Konventionen: Einerseits dient das Minenspiel einer Porträtfigur dazu, mit anderen Figuren zu kommunizieren, um so eine Beziehung abbilden zu können; andererseits muss das Gesicht außerhalb des

Gemäldes für den Betrachter lesbar sein, sodass er die Beziehungen und die Bildaussage verstehen kann. Ferner ist eine Unterscheidung zwischen einem realen und einem gemalten Gesicht notwendig, da Letzteres einen Zustand in der Vergangenheit verkörpert, während die Realität dem Alterungsprozess unterliegt.

6.3. Freiwilliger Zusammenschluss der Porträtfiguren

Im Folgenden drehen sich die Überlegungen darum, inwiefern ein erkennbarer Zusammenschluss der Porträtierten für die Kategorisierung als Gruppenporträt von wesentlicher Bedeutung ist. In diesem Kontext wird auf Riegls Standpunkt zum freiwilligen Zusammenschluss der Figuren eingegangen und dieser Aspekt in Hinsicht auf das Familienbildnis diskutiert.

Riegl setzt als Kriterium für das Vorhandensein des Gruppenporträts einen freiwilligen Zusammenschluss der dargestellten Personen sowie deren Verbundenheit zueinander voraus. Er geht davon aus, dass nur bei solchen, die sich freiwillig gemeinsam porträtieren lassen, ein Zusammenhalt besteht, welchen der Künstler dementsprechend darstellen kann.⁵³⁸

Die vorliegende Untersuchung legt dem Gruppenporträt – anders als Riegl – das freiwillige Zusammenkommen der Porträtierten nicht als Aspekt für dessen Klassifizierung zugrunde. Denn es muss hinterfragt werden, was „Freiwilligkeit“ bedeutet und inwieweit der Begriff auf den Zusammenschluss von bestimmten Figuren zu trifft.

Gegen die Freiwilligkeit als Kriterium spricht, dass es für den Betrachter nicht möglich ist, zu erkennen, ob die Dargestellten nun freiwillig oder gezwungenermaßen miteinander verbunden sind. Er kann sich dieses Wissen nur durch zusätzliche Informationen aneignen.

Überträgt man den Aspekt der Freiwilligkeit auf ein Familienbildnis, so ist deutlich, dass eine Familie aufgrund ihrer verwandtschaftlichen Beziehung nicht „freiwillig“ zusammen ist, sondern aufgrund einer politischen, gesellschaftlichen bzw. biologischen Ursache. Auch der Bund der Ehe war im 16. und 17. Jahrhundert nicht unbedingt das Ergebnis einer freiwilligen Entscheidung zweier Partner, die ausschließlich auf ihren Gefühlen füreinander beruhte. Doch Riegl lässt außer Acht, dass trotz des unfreiwilligen Zusammenschlusses der Mitglieder einer Familie es sich nicht um eine reine Zwangsgemeinschaft handelt. Denn wie sollte ansonsten der Eindruck einer Einheit entstehen? Diesen Widerspruch löst Riegl nicht auf. Lässt sich eine Familie porträtieren und/oder das Gemälde von jemandem der Familie nahestehenden in Auftrag geben, liegt der Gedanken nahe, dass sie nicht zerrüttet ist, sondern ihrer Gemeinschaft etwas Positives abgewinnt, ja sogar Gefühle hegt und sich so

⁵³⁸ Siehe Riegl 1997, S. 2.

präsentieren möchte. Die Familie wird auch im 16. und 17. Jahrhundert, zweifellos in anderer Form als heute, ein Ort der Geborgenheit gewesen sein, zumindest überwiegend in den Kreisen der damaligen Auftraggeber.

Das Kriterium der Freiwilligkeit ist entsprechend für die Neudefinition des Begriffs „Gruppenporträt“ nicht relevant. Ferner geht es auch bei dem Familienporträt darum, eine Gemeinschaft als Ganzes zu zeigen, aber ohne die individuellen Züge ihrer Mitglieder zu leugnen, die zugunsten der Gruppenwirkung jedoch reduziert werden. Riegl hatte als Zeitgenosse des 19. Jahrhunderts sicherlich eine andere Betrachtungsweise eines Kunstwerks als ein Mensch im 21. Jahrhundert. Jeder ist von seiner Sehgewohnheit und Seherwartung geprägt. So wird für Riegl die Familie als Einheit im Vordergrund gestanden haben, die jede Individualität verneint, während diese heute stärker wahrgenommen wird. Somit darf für die folgende Neudefinition das Familienporträt als Gruppenporträt gelten.

Wendet man den Begriff der „Freiwilligkeit“ beispielsweise auf Manets *La Musique aux Tuileries* an, kommt man zu dem Ergebnis, dass der Betrachter ohne externes Wissen unmöglich feststellen kann, ob die Abgebildeten freiwillig zusammen gekommen sind. Die abgebildete Alltagsszene lässt eine nicht verpflichtende Teilnahme an dem Konzert jedoch vermuten, da es sich bei den Konzertbesuchen in dem Tuileriengarten in Paris um eine beliebte Freizeitaktivität während des zweiten Kaiserreichs handelte.⁵³⁹ Das Gemälde verkörpert keine offizielle Zusammenkunft von Korporationsmitgliedern, wie es bei den holländischen Gruppenporträts des 16./17. Jahrhunderts üblich war, sondern ein legeres Zusammentreffen.⁵⁴⁰

Untersucht man John Singer Sargents *General Officers of World War I* hinsichtlich des Aspekts der „Freiwilligkeit“, so lässt sich ableiten, dass die Herren nicht aus freien Stücken zusammen gekommen sind, sondern durch ihre Tätigkeit für die Armee verbunden sind. Der Aspekt der „Freiwilligkeit“ ist im Zusammenhang mit einem Krieg ohnehin kaum angebracht, da hier nicht das eigene Bestreben, sondern die Verteidigung des Landes im Mittelpunkt steht. Die Herren sind zwar durch das gemeinsame Ziel Widerstand zu leisten und für das Land zu dienen, verbunden, jedoch kamen sie nicht freiwillig zusammen. Vermutlich durchliefen sie ein Auswahlverfahren, um in die Armee aufgenommen zu werden oder wurden gar zwangsverpflichtet.

Betrachtet man *Le Cercle de la rue Royale* im Hinblick auf den Aspekt des freiwilligen Zusammenschlusses, so lässt sich feststellen, dass die Herren nicht freiwillig zusammen gekommen sind, sondern durch ihre Mitgliedschaft in dem elitären Herrenclub ihr soziales

⁵³⁹ Siehe Kat. Ausst. *Origins of Impressionism*, 1994, S. 265.

⁵⁴⁰ Vgl. Schumacher 1979, S. 32.

„Standing“ in der Gesellschaft bestätigt und gesichert wissen wollten. Der Begriff der „Freiwilligkeit“ ist im Kontext eines Clubs anzuzweifeln, da zwar durch eine freiwillige Beantragung der Mitgliedschaft und durch das Bestehen eines bestimmten Auswahlverfahrens, welches durch bereits ausgesuchte Mitglieder erfolgt, das Mitglied einem gesellschaftlichen Zwang unterliegt, welcher sich durch die Erwartung dazugehören, oder durch die Erwartung von Vorteilen äußert. Somit sind die hier abgebildeten Personen nicht freiwillig zusammen gekommen, aber doch durch ihre Mitgliedschaft im selben Club miteinander verbunden.

Auch bei *Die Logenbrüder* trifft der Aspekt des freiwilligen Zusammenschlusses nicht zu, da die Logenmitglieder sich alle, um in den Kreis der Freimaurer aufgenommen zu werden, bewerben mussten und dafür bestimmte Kriterien zu erfüllen hatten. Die Erfüllung dieser Kriterien führte ein Mitglied nicht freiwillig durch, sondern verfolgte damit das Ziel in den Geheimbund der Freimaurer aufgenommen zu werden. Erst einmal Mitglied unterlag man den Statuten der Loge und hatte sich dem Regelwerk des Vereins anzupassen. Folglich verkörpern die Logenmitglieder zwar eine Verbundenheit in ihrer Überzeugung gegenüber dem Leben, aber nicht auf der Basis der Freiwilligkeit.

Die Freiwilligkeit bei *Au rendez-vous des amis* ist ebenfalls fraglich, da das Gemälde zwar das Zusammenkommen einer Künstlergruppe darstellt, die Zusammensetzung der Künstler und deren Leitgedanken aber durch eine einzelne Person, nämlich Breton bestimmt wurde. Er war der Wortführer der Surrealisten und in Folge dessen waren alle surrealistischen Künstler von seinem Diktum abhängig. So ist auch hier der Aspekt des freiwilligen Zusammenschlusses durch die gerade aufgeführten Gründe auszuschließen, die Verbundenheit der Gruppe wird davon unabhängig trotzdem durch Zugehörigkeit und das damit verbundene gemeinsame künstlerische Ziel vermittelt.

Ob es sich bei einer Arbeitsbrigade um einen freiwilligen Zusammenschluss handelt, wie bei *Brigade Rose* idealisiert dargestellt, darf ebenfalls bezweifelt werden. Jeder Berufstätige weiß, dass man sich seine Kollegen nicht aussuchen kann. Das war in einem sozialistischen Staat sicher nicht anders. So sind Arbeiter nicht freiwillig, sondern aufgrund ihres Berufes miteinander verbunden.

6.4. Interaktion der Figuren

Erst durch die Interaktion der Figuren in einem Gemälde können Intimität und Vertrautheit oder auch Abneigung und Feindschaft zwischen ihnen zum Ausdruck gebracht werden. Diese äußern sich in Blickkontakten, Berührungen, aufeinander bezogenen Gesten sowie in

der Stellung der Figuren zueinander. Nach der eingangs erfolgten Neudefinition ist diese Interaktion ein weiterer Aspekt, welcher bei der Analyse von Gruppenporträts eine Rolle spielt. Allerdings ist es vielfach notwendig, auf Wissen außerhalb des Gemäldes zurückzugreifen, um Anhaltspunkte für seine Deutung zu erhalten.

Um die Interaktion der Porträtierten zu analysieren, ist es notwendig, bestimmte Figurengruppen zunächst einzeln zu betrachten und dann eine zusammenhängende Deutung aller Dargestellten, die miteinander in Verbindung stehen, vorzunehmen. Henry M. Sayre zufolge steht in erster Linie nicht das Zwischenmenschliche oder dessen Umgebung im Fokus eines Gruppenporträts, sondern die Merkmale der sozialen Klasse: „What defines [the sitters] is neither their surroundings nor their relationship to one another, but the formal social ritual – the etiquette – of their encounter with the beholder.“⁵⁴¹ Philip Stokes schließt sich seiner These an und weist darauf hin, dass die Porträtierten weder von ihrer Umgebung noch ihrer Beziehung zueinander definiert werden, sondern zunächst im Umgang miteinander und gegenüber dem Betrachter. Er betont darüber hinaus, dass die große Bedeutung der Klassenzugehörigkeit besonders bei historischen Gruppenporträts im Vordergrund stehe und erkennbar sein müsse.⁵⁴² Hierfür spielen auch der Auftraggeber und die Funktion des Gruppenporträts im Hinblick darauf, ob es für den privaten Rahmen oder für die Öffentlichkeit bestimmt war, eine erhebliche Rolle. Sayres und Stokes vertreten die Ansicht, dass bei einem Gruppenporträt die Darstellung der Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Klasse der Figuren im Vordergrund stehe.⁵⁴³

Überträgt man Sayres und Stokes Beobachtung nun auf das Gruppenporträt in der Moderne, so erkennt man, dass die Vermittlung der Klassenzugehörigkeit durchaus Ziel eines Gruppenporträts sein kann, wie *Le Cercle de la rue royale* demonstriert. Jedoch muss die Absicht eines Gruppenporträts individuell geprüft werden, da auch andere Gründe bestehen können, um die Verbundenheit einer Gruppe zu thematisieren. So wurde beispielsweise *Brigade Rose* für Propagandazwecke gefertigt.

Das Ziel eines Gruppenporträts besteht darin durch Interaktion eine gewisse Beziehung der Figuren zueinander bzw. eine Stimmung innerhalb der Gruppe zu vermitteln, welche sich in Form von Intimität, Vertrautheit, Abneigung oder auch Feindschaft äußern kann. Unabhängig davon, welche Stimmung transportiert wird, sollen die Mitglieder als Einheit dargestellt werden. Personen außerhalb des Kreises sind von der Zugehörigkeit und somit von dieser Verbundenheit ausgeschlossen.

⁵⁴¹ Zit. nach Sayre, Henry M.: *The Rhetoric of the Pose. Photography and the Portrait as Performance*, in: ders., *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*, Chicago/London 1989, S. 48; siehe auch Kröncke 2012, S. 88.

⁵⁴² Vgl. Stokes 1992, S. 197; siehe auch Kröncke 2012, S. 91.

⁵⁴³ Siehe Sayre 1989, S. 48 zit. nach Kröncke 2012, S. 88; vgl. Stokes 1992, S. 197.

Der dargestellte Körperkontakt äußert sich verschiedener Art: Es kann sich dabei um das Unterhaken der Arme, das Anlehnen an eine Person, das Legen einer Hand auf die Schulter einer anderen Person oder das Händehalten handeln. Eine einzelne Figur gewinnt erst durch den kommunikativen Austausch mit anderen Figuren an Charakter. Blicke, Mienenspiele und Berührungen bringen Dynamik in ein Gemälde. Stehen die Körper der Figuren in einem kommunikativen oder körperlichen Kontakt zueinander, die Stimmung vermitteln, so handelt es sich um ein Gruppenporträt.

Die abgebildete Interaktion muss erkennen lassen, wie die Dargestellten zueinander stehen. Dies wird besonders deutlich bei dem Gruppenporträt *Die Logenbrüder*, da hier schon alleine durch den Toast des Logenmeisters und das gegenseitige Zuprosten eine Interaktion aller Figuren intendiert ist. Petzolds *Brigade Rose* nimmt eine Arbeitsbesprechung zum Anlass, damit die Figuren miteinander interagieren. Die Arbeiter reagieren insbesondere mit Gesten oder Blicken auf den Bergplan, den einer von ihnen in der Hand hält.

In *La Musique aux Tuileries* dient das gesellschaftliche Zusammenkommen anlässlich des Konzerts als Rahmen für die Interaktion der Abgebildeten. Die Konzertbesucher sind in dem gut besuchten Park dicht aneinandergedrängt und in Gespräche vertieft. Besonders bei den Vordergrundfiguren erkennt man, dass Körperkontakt aufgrund des begrenzten Platzes unvermeidlich scheint. Ferner ist keine einheitliche, verbindende Handlung, wie bei *Brigade Rose* abgebildet, die Figuren sind vielmehr fast schon wahllos im Bildraum verteilt.

Jedoch muss eine Unterscheidung erfolgen: die Ebene der abgebildeten, möglicherweise idealisierten Beziehung und die realistische Ebene. Das Genre des Gruppenporträts lässt selbstverständlich nur die Analyse der abgebildeten Beziehung der Porträtierten zu, was auch der Intention des Künstlers bzw. der des Auftraggebers entspricht. Aber diese muss nicht die tatsächliche sein, wie es *Au rendez-vous des amis* von Ernst besonders deutlich vorführt.

Für die Untersuchung eines Gruppenporträts ist die Betrachtung der Interaktion der Porträtfiguren unerlässlich, da ihre Beziehungen zueinander und die daraus resultierende Stimmung dem Gemälde zu einer lebendigen Darstellung verhelfen. Vermittelt es aufgrund der Positionierung der Körper, der Korrespondenz der Figuren sowie des Körperkontakts und weiterer visueller Details Verbundenheit, so handelt es sich um ein Gruppenporträt. Der Künstler verfolgt mit der Darstellung von Interaktion das Ziel, eine Aussage über die abgebildete Gruppe zu formulieren, und zwar, dass die Mitglieder eine starke Zusammengehörigkeit vereint.

6.5. Individualität versus Kollektivität

Die Figuren in einem Gruppenporträt sollen neben der Zugehörigkeit und Ähnlichkeit der Mitglieder auch deren Einheit vermitteln. Dabei bleibt die Individualität des Einzelnen zwar bestehen, wird jedoch zugunsten des Kollektivs zurückgestellt. So bestimmt in diesem Genre nicht mehr der einzeln Dargestellte das Maß an Aufmerksamkeit, sondern die Gruppe bildet den Hauptakzent. Es geht nicht vorrangig um „seine“ oder „ihre“ Identität, sondern um die der abgebildeten Gemeinschaft. Meike Kröncke charakterisiert dieses Verhältnis folgendermaßen: „Individualität wird vereinnahmt, um Kollektivität zu ermöglichen.“⁵⁴⁴ Sie meint damit, dass sich der Einzelne zugunsten der Gruppe zurücknehmen muss, umso der Gruppe zum Ausdruck einer Zusammengehörigkeit zu verhelfen. Das Spannungsverhältnis zwischen der Individualität des Einzelnen und der Gemeinschaft der Gruppe spielt eine weitere Rolle für die Kategorisierung als Gruppenporträt.

Schwalm setzt sich ebenfalls intensiv mit dem Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Kollektivität auseinander. Er sieht das Gruppenporträt als die Verschmelzung des „Ich“ – des Individuums – mit dem „Wir“ – der Gruppe, welches sich in einem dauerhaften Prozess aufeinander bezieht und sich laut Horst Richter zu einem „kollektiven Ich“⁵⁴⁵ formt.⁵⁴⁶ Schwalm führt ferner die Funktion des Individuums in einem Gruppenporträt aus: „Der Einzelne versichert sich über die Gruppe und ihre Zurschaustellung vor Publikum seiner sozialen und gesellschaftlichen Identität. Statt sein ‚Für sich sein‘, seine Unabhängigkeit vom Ganzen zu seiner Bestimmung zu erheben und in egozentrischer Selbstüberschätzung zu verharren, stellt er sich in seine sozialen Lebensbedingungen, in den gemeinschaftsbildenden Austausch mit anderen zurück, um sich in der ausgehaltenen Spannung von individuellem Selbstbewusstsein, Gruppe und Gesellschaft um so umfassender zu entfalten.“⁵⁴⁷

Schwalms Aussage, eine Wechselwirkung zwischen Individuum und Gruppe führe dazu, dass sich das „Ich“ dem „Wir“ in einem Gruppenporträt unterordnen muss, kann man bestätigen, da es nur auf diese Weise gelingt, den Akzent auf eine Gruppe zu legen und somit die Präsenz ihrer Einheit zu verdeutlichen. Schwalm misst diesem Prozess eine soziale Dimension bei, indem er argumentiert, sich als Gruppe porträtiert zu lassen, sei gleichzeitig Ausdruck eines bestehenden Wir-Gefühls, welches in Form einer programmatischen Szenerie für einen größeren Kreis oder die Öffentlichkeit unterstrichen

⁵⁴⁴ Kröncke 2012, S. 55.

⁵⁴⁵ Richter 1972, S. 34.

⁵⁴⁶ Siehe Schwalm 1990, S. 8.

⁵⁴⁷ Schwalm 1990, S. 8.

wird.⁵⁴⁸ Das Gruppenporträt sei „[...] ein Erweis einer ‚sozialen Einheit‘, gewissermaßen das Indiz für einen Prozeß bewußter ‚Vergemeinschaftung‘, einer aktiven, dynamischen Wechselbeziehung, durch die der Mensch seine Freiheit zu denken lernt“.⁵⁴⁹ So werde die einzelne Porträtfigur in die Gruppe eingegliedert, ohne jedoch durch diese Subordination seine Individualität zu verlieren.

Le Cercle de la rue Royale ist ein anschauliches Beispiel dafür, wie die Individualität der Porträtierten zwar einerseits eine Betonung erhält, sich die Figuren aber andererseits der Gruppe unterordnen. Während sich die Individualität in der Kleidung und in den immer wieder anderen Posen der jeweiligen Herren äußert, lässt sich das größere Gewicht der Gruppe daran ablesen, dass Tissot bewusst keine Figur hervorhebt, sondern eine Komposition ohne Zentralfigur wählte.

Auch *Die Logenbrüder* lassen den Spagat zwischen Individualität und Kollektivität erkennen, jedoch auf andere Art als bei *Le Cercle de la rue Royale*. Corinth legt die Betonung auf den Logenmeister als Zentralfigur, wodurch die anderen Figuren ihm untergeordnet sind. Das „Ich“ der Herren erlaubt zwar individuelle Züge und Physiognomien, doch die bei allen – einschließlich Logenmeister – ähnliche Kleidung betont ihre Zugehörigkeit zu einer Gruppe. Die Gemeinschaft steht hier bewusst über der Individualität des Einzelnen, sogar der Logenmeister ist ihr letztendlich untergeordnet.

Das Verhältnis zwischen Individualität und Kollektiv muss bei *Au rendez-vous des amis* differenzierter betrachtet werden. Alle Porträtierten treten durch eine ausgeprägte Individualität in Erscheinung: Kleidung, Körperhaltung und Gestik weichen überdeutlich von Figur zu Figur voneinander ab. Betrachtet man sie jedoch separat, würde ihre Erscheinung das Besondere verlieren. Nur im Nebeneinander kann sich die Individualität jeder Figur jeweils frei entfalten. Betrachtet man das Konzept der Komposition, so erkennt man, dass einige Personen mehr betont werden als andere, beispielsweise Breton, welcher im Vergleich zu den anderen Personen übergroß dargestellt ist. Folglich vermittelt dieses Gruppenporträt die von Max Ernst bewusst gestaltete besondere Betonung der einzelnen abgebildeten Personen, welche aber nur durch die Verbundenheit der Gruppe verkörpert werden kann.

Auch für *Brigade Rose* spielt die Wechselbeziehung zwischen Individualität und Kollektiv eine wichtige Rolle, sie nimmt hier jedoch eine Sonderstellung ein. Petzold unterlag der staatlichen Weisung, der sozialistischen Ideologie entsprechend die Einheit der Gruppe über die Einzelperson zu stellen. So lenkt er den Blick des Betrachters bewusst von den

⁵⁴⁸ Siehe Schwalm 1990, S. 8.

⁵⁴⁹ Schwalm 1990, S. 8.

jeweiligen Arbeitern auf die Gemeinschaft. Dies gelingt ihm dadurch, dass die Bergarbeiter eng zusammenstehen, dieselbe einheitliche Arbeitskleidung tragen und sich durch ihre ähnliche Farbgebung deutlich vom Hintergrund abheben.

Die Analyse des Gemäldes *Abreise König Wilhelms I. zur Armee am 31. Juli 1870* von Adolph Menzel unter dem Aspekt „Individualität vs. Kollektivität“ veranschaulicht deutlich, dass es nicht als Gruppenporträt eingeordnet werden kann. Untersucht man das genannte Spannungsverhältnis führt es zu dem Ergebnis, dass es sich um die Darstellung einer Menschenmasse und nicht um eine identifizierbare Gruppe handelt. Menzel verzichtet auf charakteristische Porträtfiguren, selbst der König geht beinahe in der Großstadtmenge unter. Dies führt unweigerlich dazu, dass die abgebildeten Figuren keinerlei Individualität entfallen können bzw. dies auch nicht sollen. Der Fokus des Gemäldes liegt nicht auf der Darstellung einer bestimmten Gruppe, sondern vielmehr auf der Dokumentation des Zeitgeschehens.

Das Verhältnis zwischen Individualität und Kollektivität bei *La Musique aux Tuileries* hebt den Charakter eines Gruppenportraits gesondert hervor. Zwar malt Manet in seine durchweg unscharf gehaltene Menge einige scharf erkennbare Figuren, jedoch rückt er keine bestimmte Person in den Mittelpunkt, sondern gestaltet das Zentrum bewusst unscharf. Untersucht man die Beziehung der identifizierten Vordergrundfiguren und deren Beziehung untereinander, so sind alle Dargestellten gleichwertig abgebildet und weisen keinerlei Hierarchie auf. Unter diesem Betrachtungspunkt ist das Gemälde als Gruppenporträt zu klassifizieren.

Als weiteres Beispiel für das Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Kollektiv sei außerdem das Gemälde *General Officers of World War I* (1920–1922) von John Singer Sargent genannt. Die namentlich bekannten Herren sind nahezu alle aufrecht stehend nebeneinander platziert und zentral zum Betrachter ausgerichtet. Aufgrund ihrer Körperhaltung und Positionierung erfolgt eine gleichmäßige Betonung aller Porträtierten. Keine Figur ist hervorgehoben dargestellt. Auf diese Weise stellen alle Personen zugunsten der Kollektivität der Gruppe ihre Individualität zurück.

Sofern eine einzelne Figur im Zentrum des Bildgeschehens steht, auf die sich die gesamte Aufmerksamkeit konzentriert, geraten die anderen zu Nebenfiguren. Folglich handelt es sich bei solchen Darstellungen nicht um ein Gruppenporträt. Überwiegt jedoch aufgrund der Gemeinsamkeiten in der Kleidung, der Haltung, der Gesten und des Minenspiels der Figuren die Betonung einer einheitlichen Gruppe, der keine Hierarchie in der Komposition widerspricht, liegt ein Gruppenporträt vor.

6.6. Auftraggeber und Intention des Gruppenporträts

Als ein weiterer Aspekt eines Gruppenporträts sei ausgeführt, dass das Genre wie andere Formen des Porträts ein Bedeutungsträger ist, der eine klare Intention im Hinblick auf seine Rezeption verfolgt. Daher besteht ein wichtiger Erkenntnisgewinn darin, den Auftraggeber und die beabsichtigte Funktion des Gruppenporträts zu ermitteln.

Die Rolle des Auftraggebers wurde im Kontext des europäischen Gruppenporträts bisher in der Kunstgeschichte nur zweitrangig behandelt. Die meisten Forschungsvorhaben beschränken sich bei der Analyse bestimmter Gemälde darauf, lediglich Informationen zum Auftraggeber zu ermitteln. Eine umfangreiche Aufarbeitung des Auftraggebers – also ob es einen Vertrag, eine Vereinbarung, zwischen ihm und dem Künstler gab und welcher Art diese gegebenenfalls waren, in welchem Zeitraum das Werk fertiggestellt sein sollte, inwiefern der Auftraggeber bei der Gestaltung des Werks Einfluss nahm, welche Absicht er mit dem Gemälde verfolgte und ob die Abnahme des Werks nur unter der Voraussetzung bestimmter Kriterien geschah – erfolgte in der Regel nicht. Auch ob der Auftraggeber das erste Mal oder bereits mehrfach bei einem bestimmten Künstler einen Auftrag platzierte, wird meistens nicht ermittelt.

Gustav Stein liefert in seinem Aufsatz „Mut zum Auftrag“ aus dem Jahre 2001 einen kleinen Überblick über die Entwicklung der Auftragskunst.⁵⁵⁰ Er führt darin aus, dass die europäische Kunst bis weit in die Epoche des Barock hinein hauptsächlich das Ergebnis von Aufträgen war. Die Künstler fertigten das Kunstwerk wie Stein formuliert „für einen festen Ort, mit einem festen gegenständlichen Programm, und mit einem bestimmten, vom Auftraggeber festgesetzten Zweck“.⁵⁵¹ So seien die Meisterwerke von anonymen und namentlich bekannten Meistern des Mittelalters, der Renaissance sowie des Barock auf Anweisung entstanden. Kunstwerke ohne Auftraggeber waren eine Ausnahme.⁵⁵²

Diese klare Rollenverteilung zwischen demjenigen, der zahlt, und demjenigen, der fertigt, veränderte sich aufgrund von politischen und gesellschaftlichen Faktoren im 19. Jahrhundert. Diese Veränderung bedeutete, dass nun Aufträge und Auszeichnungen an Künstler vergeben wurden, welche heute nicht mehr bekannt sind und auch keine kunsthistorische Geltung besitzen. Hingegen erhielten die aus heutiger Sicht bedeutenden Künstler des 19. Jahrhunderts keine Aufträge.⁵⁵³

⁵⁵⁰ Vgl. Stein 2001, S. S. 26–28.

⁵⁵¹ Stein 2001, S. 26.

⁵⁵² Vgl. ebd.

⁵⁵³ Vgl. Stein 2001, S. 26.

Im 20. Jahrhundert setzte sich diese Sachlage fort. Nun trat einerseits ein Auftraggeber in Erscheinung, welcher Angst hatte, dass er die Kunst nicht versteht, und andererseits ein Künstler, welcher sich einen Auftraggeber wünschte, der mit ihm unabhängig davon, ob er die Kunst schlussendlich begriff oder nicht, kooperierte und ihm einen möglichst großen künstlerischen Freiraum gewährte.⁵⁵⁴

Generell kann man sagen, dass das Gruppenporträt aufgrund des enormen Aufwands, der mit seiner Entstehung verbunden war, einen Auftraggeber voraussetzte. In manchen Fällen entschied sich der Künstler aber dafür, eine Gruppe ohne konkreten Auftrag zu malen, wie es beispielsweise Ernst bei *Au rendez-vous des amis* tat. „Ihre Rolle [die der Auftraggeber] bei der Entstehung von Kunstwerken wirkt neben der des Künstlers aber meistens vollkommen sekundär“⁵⁵⁵, stellt Hirschfeld fest. Und „zugleich werden im Anteil der Auftraggeber oft genug die den Künstler in seiner Freiheit einengenden Wirkungen stärker hervorgehoben als die gerade durch solche Begrenzungen zugleich fördernden.“⁵⁵⁶

Bei Gruppenporträts ist es für die Forschung immer notwendig, den Auftraggeber zu ermitteln. Angaben zu ihm können die politischen und sozialen Rahmenbedingungen zum Zeitpunkt der Entstehung des Kunstwerks klären, um darauf aufbauend Aussage und Intention des Werks zu verstehen.

Ein Auftraggeber verfolgt meist verschiedene Ziele: Das Gruppenporträt kann als eine Art Dokumentation für die Nachwelt dienen, Machtverhältnisse widerspiegeln oder den sozialen Status der abgebildeten Personen reflektieren. Ist eine „Dokumentation“ für die Nachwelt beabsichtigt, so möchte das Werk die Erinnerung an die Gruppe aufrechterhalten und sie aufgrund ihrer bildlichen Präsenz unsterblich machen.

Handelt es sich um eine Demonstration der Machtverhältnisse, so dient die Darstellung der Gruppe dazu, aufgrund der hohen Bedeutung der Porträtierten diesen Machtanspruch entsprechend abzubilden. In Gemälden mit Aristokraten beispielsweise oder Clubmitgliedern gilt es, die Porträtfiguren anhand ihres sozialen Status zu identifizieren und ihr gesellschaftliches „Standing“ zu betonen. Gleichzeitig kann das Gemälde auch als Beweis dafür gelten, die Abgebildeten in ihrem tatsächlichen oder gewünschten Platz in der Gesellschaft zu zeigen.

Für die Forschung relevant sind ferner Fragen, aus welcher sozialen Schicht der Auftraggeber stammt und an welches Publikum sich das Gruppenporträt richtet. Wie schwierig es ist, hier Antworten zu finden, haben die Untersuchungen zu Tissot, Corinth und

⁵⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵⁵ Hirschfeld 1968, S. 3.

⁵⁵⁶ Ebd.

Ernst deutlich gezeigt. Lediglich bei Petzold ist klar nachvollziehbar, warum die SDAG Wismut *Brigade Rose* bei ihm in Auftrag gegeben hat. Ziel und Zweck des Gruppenporträts sind hier belegt: Die Darstellung der Arbeitswelt der Bergarbeiter im ideologischen Sinne des SED-Regimes sollte die Arbeiter des Unternehmens für ihre berufliche Tätigkeit motivieren bzw. und ihr Bewusstsein dafür schärfen, ein Teil der sozialistischen Gemeinschaft zu sein.

Welches Ziel verfolgten jedoch die Herren in *Le Cercle de la rue Royale* mit ihrem Auftrag, ein Gruppenporträt von sich malen zu lassen? Überliefert ist in dieser Hinsicht nur, dass alle zwölf Clubmitglieder Auftraggeber waren, da sie pro Person 1000 Francs dafür bezahlten. Inwiefern sie Einfluss auf die Gestaltung nahmen, ist unbekannt. Als Intention für den Auftrag liegt die Vermutung nahe, dass sich die Runde in ihrer Mitgliedschaft des edlen Clubs bestätigt sehen und ihr damit verbundenes soziales „Standing“ für die Nachwelt dokumentiert wissen wollte.

Als Auftraggeber des Gruppenporträts *Die Logenbrüder* wird in der kunsthistorischen Forschung die Loge „in Treue fest“ gehandelt, da Corinth selbst zu ihren Mitgliedern gehörte und für das Werk Symbole der Freimaurer sowie ihr Kryptogramm verwendete. Nicht bekannt ist jedoch, ob es sich bei dem Auftrag um einen unentgeltlichen Freundschaftsdienst handelte oder die Loge Corinth ein Honorar zahlte. Auch die Frage, ob und wenn ja, inwiefern die Freimaurer Einfluss auf die künstlerische Gestaltung des Werks nahmen, ist nach wie vor offen. Höchstwahrscheinlich griffen sie in die Gestaltung nicht ein, da sie recht unvorteilhaft dargestellt sind und das Gemälde jeglichen Anspruch auf Repräsentation vermissen lässt. Diese war auch nicht beabsichtigt, denn die Öffentlichkeit war definitiv von der Loge ausgeschlossen. Die Freimaurerloge wollte mit diesem Werk eventuell die Geschlossenheit ihrer Gesellschaft zeigen, in der auch die Trunkenheit ihrer Mitglieder gut aufgehoben war.

Au rendez-vous des amis hat keinen Auftraggeber, weswegen Ernst sein Werk ohne jegliche Vorgabe fertigstellen und sich nur nach seinen eigenen Vorstellungen richten konnte. Wie in Kapitel 4.3. erwähnt ist daher die Finanzierung unklar. Ernst könnte das Ziel verfolgt haben, sich selbst als bis dahin unbekannten deutschen Künstler gut integriert dem Pariser Publikum zu präsentieren, denn das Werk wurde sicher nicht ohne Grund kurz nach seiner Fertigstellung im Salon des Indépendants ausgestellt. Vielleicht war es eine Art Visitenkarte, um seinen Namen bekannt zu machen. Sicher wollte er auch andere Künstler auf sich aufmerksam machen. Das Gemälde war für Ernst eventuell so etwas wie eine Investition in die Zukunft.

Manet hatte für die Anfertigung von *La Musique aux Tuileries* keinen Auftraggeber. Vielmehr verfolgte er die Absicht, unabhängig von jeglichen Reglements „eine realistische

Dokumentation des zeitgenössischen Lebens von Paris⁵⁵⁷ zu malen. Entsprechend porträtierte Manet die Dargestellten nicht in einem offiziellen Rahmen, sondern wählte eine private Freizeitveranstaltung.

Offen bleibt die Frage, wie Manet die Finanzierung des Gemäldes bewerkstelligte. Zumal das Gemälde aufgrund seines modernen Malstils einen handfesten Skandal entfachte als es 1863 in der Galerie Martinet in Paris öffentlich ausgestellt wurde, und die nächsten zwanzig Jahre unverkäuflich blieb.⁵⁵⁸ Ein Besucher der Ausstellung drohte sogar damit das Gemälde zu vernichten, weil es für ihn unmöglich erschien, die unscharfen Figurenumrisse zu identifizieren.⁵⁵⁹ Das Bild fand erst 1883 in dem Opernsänger Jean-Baptiste Faivre einen neuen Besitzer.⁵⁶⁰ Bekannt ist, dass Manet durch den Tod seines Vaters im Jahr 1862 finanziell gut aufgestellt war und somit bei der Erstellung dieses Gemäldes nicht unbedingt auf einen Verlaufserfolg abzielen musste.⁵⁶¹

Bei Menzel ist die Auftragssituation hingegen klar. Der Bankier Magnus Herrmann, ein Freund des Künstlers, hatte das Gemälde *Abreise König Wilhelms I. zur Armee am 31. Juli 1870* (1871) in Auftrag gegeben.⁵⁶² Er und seine Frau sind wohl auf dem hinteren Balkon abgebildet; es existiert sogar eine unverändert für das Gemälde übernommene Zeichnung, welche die Gesichtszüge des Ehepaars wiedergibt. Ganz rechts sind vermutlich Hermanns Tochter und sein Schwiegersohn zu sehen, der damals 28 Jahre alte Künstler Alber Hertel.⁵⁶³ Inwieweit Magnus Herrmann Einfluss auf die Entstehung des Gemäldes genommen hat, ist nicht bekannt. Interessant ist allerdings die Vermutung, sowohl er mit seiner Frau als auch ihre Tochter mit Ehemann seien hier porträtiert, was auf Anregung des Bankiers geschehen sein könnte. Es ist möglich, dass er persönlich Zeitzeuge des historischen Geschehens war und es daher festgehalten wissen wollte.

Ebenso ist die Auftragssituation bei *General Officers of World War I* von John Singer Sargent aus dem Jahre 1920-1922 dank guter Quellenlage nachvollziehbar. Auftraggeber war Sir Abraham Bailey (1864-1940), Sohn eines Baumwollverkäufers. Er wurde in Südafrika geboren, machte sein Vermögen als Aktieninhaber und diente während des Ersten Weltkriegs. Bailey beabsichtigte in Erinnerung an den Sieg des Ersten Weltkrieg insgesamt drei Gemälde der National Portrait Gallery zu spenden. Die drei Gemälde sollten jeweils die

⁵⁵⁷ Vgl. Schumacher 1979, S. 31.

⁵⁵⁸ Siehe Bättschmann 2015, S. 26.

⁵⁵⁹ Siehe Meier-Graefe 1912, S. 112.

⁵⁶⁰ 1898 verkaufte Faivre das Gemälde an den Kunsthändler Durand-Ruel, welcher es wiederum 1906 an Sir Hugh Lane verkaufte. Schließlich spendete Sir Hugh Lane das Gemälde 1906 dem The Hugh Lane Museum in Dublin. Siehe http://emuseum.pointblank.ie/online_catalogue/work-detail.php?objectid=1234, abgerufen am 12-07-2018.

⁵⁶¹ Siehe Bättschmann 2015, S. 27.

⁵⁶² Vgl. Kat. Ausst. Adolph Menzel. Labyrinth der Wirklichkeit, 1996, S. 256.

⁵⁶³ Vgl. ebd., S. 258.

große Bedeutung der britischen Politiker, die Vertreter der Armee und die Marineoffiziere würdigen. Dabei hatte Bailey den Wunsch, dass jedes Werk von einem anderen Künstler gefertigt wird. Welche Künstler schließlich die drei Gemälde umsetzen sollten, überließ er gänzlich den Kuratoren. So wurde entschieden das Sir Arthur Stockdale Cope (1857-1940), das Gemälde der Marineoffiziere fertigte und Sir James Guthrie (1859-1930) die britischen Politiker abbildet.⁵⁶⁴ Nach langer Überzeugungsarbeit konnte die National Portrait Gallery John Singer Sargent für das vorgesehene Militärgemälde gewinnen. Sargents Zusage war allerdings an die Bedingungen geknüpft, dass er keinem zeitlichen Druck unterlag, er parallel noch an anderen Werken arbeiten durfte und er eventuell beim Arrangement der Figuren Hilfe erhielt.⁵⁶⁵ Ferner verlangte Singer Sargent ein Mindestgehalt von 5.000 Pfund. Der Auftraggeber gab nicht nur das Bildmotiv vor, sondern bestimmte auch, welche Generäle abgebildet werden sollten. Überliefert ist, dass Evan Charteris und Viscount Harcourt eine erste Liste der zu malenden Generäle zusammenstellten. Bailey überarbeitete diese ursprüngliche Liste.⁵⁶⁶ Er lehnte drei Herren ab und fügte zugleich eine Person namens Sir Henry Lukin hinzu.⁵⁶⁷ Bailey erklärte seine Überarbeitung in einem Brief dem damaligen Direktor der National Portrait Gallery namens James Milner. Die entsprechenden Dokumente befinden sich heute im Archiv der National Portrait Gallery.⁵⁶⁸

Die hier geschilderten Auftragssituationen zeigen, dass die Analyse des Auftraggebers wichtige Informationen über den Hintergrund einer Auftragsvergabe (persönlicher oder wirtschaftlicher Natur), die Bezahlung, das Bildmotiv, die Gestaltung, die Absicht und den Zweck liefern. Ferner kann der Auftraggeber einen Hinweis darüber geben, ob das Gruppenporträt für die Öffentlichkeit oder für einen privaten Rahmen gedacht war.

6.7. Inszenierung von Gemeinschaft

Es geht bei einem Gruppenporträt auch darum, die Verbundenheit der abgebildeten Personen zueinander zu verstehen. Um welche Art der Gruppendarstellung handelt es sich? Existierte diese Runde tatsächlich oder handelt es sich um eine fiktive? Hat sie der Künstler oder der Auftraggeber zusammengestellt? Die Antworten geben zum einen Aufschluss darüber, ob ein Programmbild, das gezielt inhaltliche Aussage der abgebildeten Gruppe transportiert, zugrunde liegt. Zum anderen geben die Antworten Aufschluss darüber, inwiefern die Darstellung einer in der Realität existierenden Gruppe unterschiedliche Intentionen offenlegt.

⁵⁶⁴ Ormond/Kilmurray 2003, S. 252.

⁵⁶⁵ Siehe Ormond/Kilmurray 2003, S. 254.

⁵⁶⁶ Siehe Ormond/Kilmurray 2003, S. 252.

⁵⁶⁷ Siehe Ormond/Kilmurray 2003, S. 253.

⁵⁶⁸ Siehe Ormond/Kilmurray 2003, S. 252.

Die Porträtmalerei bewegt sich immer zwischen der idealisierenden Darstellung und der wirklichkeitsnahen Wiedergabe. Diese Gratwanderung ist ebenfalls für das Gruppenporträt relevant. Idealisierung zeigen Figuren mit einer fast identischen Physiognomie. Sie verkörpern eine Art „allgemein konformes“ Aussehen, welches alle visuellen Eigenschaften und Zufälligkeiten revidiert und jedes Detail, das als störend empfunden werden könnte, ausradiert.⁵⁶⁹ Die Gesichtszüge der Figuren können beispielsweise ein ähnliches proportionales Maß aufweisen. Im Unterschied zum idealisierenden Gruppenporträt arbeitet das wirklichkeitsnahe stärker die typischen Merkmale jeder einzelnen Figur heraus,⁵⁷⁰ ohne diese jedoch über die anderen Figuren zu stellen. Das wirklichkeitsnahe Gemälde versucht die Individualisierung der Dargestellten hervorzuheben aber sie gleichzeitig der Gruppeneinheit unterzuordnen.

Kröncke erwähnt in ihrem Buch *Beyond the Family* als es um die photographischen Aufnahmen von Familien um 1920 geht, dass „die Anordnung der Familie als Gruppe“ erfolgt, welche zum Ziel hatte „Zugehörigkeit und Ähnlichkeit“ der Dargestellten auszudrücken.⁵⁷¹ Sie fasst dies mit folgendem Satz zusammen: „Die Konstruktion der Gemeinschaft geht mit der Erwartung einher, Zugehörigkeit symbolisch zu bezeugen.“⁵⁷² Kröncke bezieht sich in diesem Kontext auf die Aussage von Patricia Holland, welche ausführt, dass sobald ein Familienbildnis vorliege, die Vermittlung des Zugehörigkeitsgefühls der Figuren unweigerlich im Vordergrund stehe.⁵⁷³ Das Gruppenporträt diene als ein Spiegel der jeweiligen Gemeinschaft, denn es stelle nicht in erster Linie dasjenige in den Mittelpunkt, das zu sehen ist, sondern dasjenige, was der Betrachter mit der abgebildeten Gruppe assoziiere.⁵⁷⁴ Kröncke fügt noch hinzu, dass die Vermittlung der Gemeinschaft unabhängig davon ist, ob es sich um eine ideelle oder wirklichkeitsnahe Verbindung handelt.⁵⁷⁵ Krönckes und Hollands Aussagen sind nur zuzustimmen, denn ihre Ansichten lassen sich nicht nur auf Familiendarstellungen beziehen, sondern kann man auch wunderbar auf Gruppenporträts anwenden. Auf das Gruppenporträt der Moderne bezogen, bedeutet dies, dass es zur Aufgabe hat, eine Einheit und deren Beständigkeit unabhängig von deren realen oder tatsächlichen Existenz geschlossen zu vermitteln. Die Positionierung der Figuren unterstreicht diese Geschlossenheit.

⁵⁶⁹ Siehe Boehm 1985, S. 117.

⁵⁷⁰ Siehe Boehm 1985, S. 117.

⁵⁷¹ Siehe Kröncke 2012, S. 87.

⁵⁷² Kröncke 2012, S. 87.

⁵⁷³ Siehe Patricia Holland zit. nach Kröncke 2012, S. 87.

⁵⁷⁴ Siehe Kröncke 2012, S. 87.

⁵⁷⁵ Siehe ebd.

Um zwischen einer idealen und realitätsnahen Wiedergabe zu differenzieren, sei erneut ein Blick auf die Gruppenporträts von Tissot, Corinth, Ernst und Petzold geworfen. Auch sie zeigen verschiedene Arten der Gruppendarstellung.

Mit ihrer Darstellung in *Le Cercle da rue royale* verfolgten die zwölf Mitglieder das Ziel sich in ihrer Mitgliedschaft zu bestätigen, ihre Klassenzugehörigkeit zu betonen und diese für die Nachwelt zu dokumentieren. Bei den Herren handelt es sich zwar um eine real existierende Gruppe, da sie sich selbst zusammengestellt haben. Jedoch wählte Tissot eine idealisierte Wiedergabe der Männerrunde, um den repräsentativen Charakter des Bildes hervorzuheben. So werden die zwölf Clubmitglieder in einer möglichst makellosen Erscheinung präsentiert.

Die Intention, welche Corinth oder die Loge mit dem Gemälde *Die Logenbrüder* bezweckte, ist nicht überliefert, vermutlich sollte aber die Geschlossenheit der Freimaurer betont werden. Unabhängig von der Absicht lässt sich jedoch festhalten, dass es sich um eine real existierende Herrenrunde handelte, welche Corinth in einer wirklichkeitsnahen Inszenierung wiedergab, wie das schwitzende Hautfett sowie die roten Nasen und Wangen der Szene veranschaulichen.

Bei *Au rendez-vous des amis* ist zwar der Zweck des Gemäldes nicht überliefert, jedoch lässt sich vermuten, dass Ernst seine Zugehörigkeit zur surrealistischen Künstlergruppe ausdrücken wollte. Dafür wählte er eine fiktive Zusammensetzung der Gruppe aus und malte ein idealisiertes Gruppenporträt im surrealistischen Sinne.

Eine weitere idealisierte Darstellung demonstriert *Brigade Rose*, da hier die Arbeiter in Form eines Kollektivs nach den Wünschen der SED präsentiert werden sollten.

In diesem Kontext sei als Beispiel nochmals John Singer Sargents Gemälde *General Officers of World War I* herangezogen. Die Darstellung der 22 Generäle ist ebenfalls eine glorifizierte Inszenierung. Das Gemälde dient dazu die Generäle zu ehren und verband damit unweigerlich einen repräsentativen Zweck.

Manet verfolgte bei *La Musique aux Tuileries* die Intention das Pariser Leben der 1860er Jahre in all seiner Fülle abzubilden. „Er schwärmte für Paris für des Parisers Art, das Leben zu nehmen, für Pariser Eleganz, Pariser Leichtsin“⁵⁷⁶, wie es Meier-Graefe treffender hätte nicht formulieren können. Ferner verlieh er durch das Hinzufügen von bekannten Zeitgenossen der Szenerie zusätzliche Authentizität.⁵⁷⁷ Jedoch kann die abgebildete Gesellschaft so mit all den Porträtierten in der Wirklichkeit nicht stattgefunden haben. Es erscheint unmöglich, dass das ganze geistige Paris des zweiten Kaiserreichs gleichzeitig an

⁵⁷⁶ Meier-Graefe 1912, S. 111.

⁵⁷⁷ Vgl. Schumacher 1979, S. 31.

einem Ort versammelt war. Auch ist überliefert, dass Manet Freunde und Bekannte bat für ihn speziell für dieses Werk Modell zu stehen.⁵⁷⁸

Grundsätzlich spielt es für die Kategorisierung als Gruppenporträt keine Rolle, ob eine fiktive oder tatsächlich existierende Gruppe dargestellt ist, solange ein Gruppencharakter eindeutig vorliegt. Für die jeweilige Bildaussage ist es immer wichtig, diese Information zu ermitteln und in die Interpretation einzubeziehen.

⁵⁷⁸ Vgl. Schumacher 1979, S. 34.

7. Zusammenfassung und Fazit

Das Ziel der vorliegenden Arbeit bestand darin, die Komplexität des Gruppenporträts in der Moderne aufzubrechen und damit besser erschließbar zu vermitteln. Hierfür wurde eine Neudefinition erarbeitet, was unter einem „Gruppenporträt“ zu verstehen ist und welche Aspekte für seine Kategorisierung und Charakterisierung wesentlich sind. Forschungsbeiträge seit 1850 und deren Rezeption wurden im Hinblick auf deren Beitrag zum Verständnis der Gruppenporträts analysiert.

Wie die vorliegende Untersuchung ergab, erfuhr das Gruppenporträt über Jahrhunderte hinweg eine nur geringe wissenschaftliche Wertschätzung. Die meisten Abhandlungen verstanden es als eine Art „Nebenprodukt“ des Einzelporträts und gaben sich damit zufrieden, die Figuren als historische Personen zu identifizieren, um darauf aufbauend die Intention des Werks zu erforschen. Selbst im 17. Jahrhundert, der Blütezeit des Gruppenporträts, fand das Genre in der kunsttheoretischen Literatur der Niederlande keine Erwähnung. Noch im 18. Jahrhundert galt diese Gemäldegattung als Randgebiet.

Die spezifische Auseinandersetzung mit diesem Genre nahm erst Mitte des 19. Jahrhunderts an Fahrt auf, als die Wiederentdeckung der niederländischen Malerei zugleich die Aufmerksamkeit auf das Gruppenporträt lenkte. Vosmaer, Lübke und insbesondere Riegel publizierten als Erste Aufsätze, in denen sie sich allein mit dem Gruppenporträt befassten. Das Interesse an dem Genre erwachte schließlich zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als Riegl 1902 seine Abhandlung über *Das holländische Gruppenporträt* veröffentlichte. Schwalm griff die Thematik im Jahre 1990 erneut auf und setzte sich mit dem Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Gruppe anhand von Gruppenbildern des 20. Jahrhunderts auseinander. Die Analyse des Forschungsstandes führte zu dem Ergebnis, dass das Gruppenporträt seit Schwalm's Dissertation keine weitere Aufmerksamkeit erfuhr und somit eine neuere vertiefende Betrachtung für die Kunsthistorik weiterführende Erkenntnisse erarbeiten könnte.

Im Laufe der vorliegenden Untersuchung stellte sich anhand unterschiedlichster Definitionen des Begriffs „Gruppenporträt“ heraus, wie komplex dieser ist und auch schwer zu fassen. Folglich mussten die bestehenden Begriffserklärungen auf ihre Stichhaltigkeit für die Gegenwart geprüft werden. Das Ergebnis führte zu einer Neudefinition für das Gruppenporträt in der Moderne.

Die vier exemplarisch ausgewählten Gemälde *Le Cercle de la rue Royale* (1869) von James Tissot, *Die Logenbrüder* (1898/99) von Lovis Corinth, *Au rendez-vous des amis* (1922) von Max Ernst sowie *Brigade Rose* (1970) von Werner Petzold zeigen höchst unterschiedliche Formen des Genre Gruppenporträts: Bei den beiden erstgenannten Werken handelt es sich

um die Darstellung von real existierenden Vereins- bzw. Clubmitgliedern, bei dem dritten Werk um eine surrealistische Künstlergemeinschaft und das vierte Gemälde präsentiert idealistisch dargestellte Arbeiter eines Bergwerks. Alle Gemälde entstanden in einer Zeitspanne von knapp 100 Jahren und schienen geeignet, ein breites Spektrum von Antworten auf die vielschichtigen Forschungsfragen zu geben.

Die Klärung der Figurenzahl gehört zu dem ersten und wichtigsten Aspekt hinsichtlich der Kategorisierung, ob es sich um ein Gruppenporträt handelt oder nicht. Im Rahmen der Neudefinition wurde festgelegt, dass ein Gruppenporträt mindestens drei bis fünf Figuren vorweisen muss, um als solches zu gelten. Eine maximale Anzahl an Figuren lässt sich nicht bestimmen, denn der Übergang von einer Gruppen- zu einer Massendarstellung ist fließend und kann nicht allgemeingültig festgelegt werden.

Ein zweites Ergebnis besteht darin, dass das Gruppenporträt Anhaltspunkte für die Identifizierung der Dargestellten liefern muss. Damit verbunden ist die Unterscheidung zwischen nicht identifizierbaren, also anonymen Nebenfiguren, und konkreten Personen, deren Identifizierung geklärt ist oder geklärt werden kann. Die Darstellung des Gesichts mit individuellen Zügen gewährleistet die eindeutige Erkennung der Figur und deren Identität auch für die Nachwelt. Auch bildinterne Hinweise wie die Schriftrolle bei *Au rendez-vous des amis* dienen als bewusst gewählte Wege zur Information, um die Identifizierung zu garantieren.

Die Untersuchung hat weiterhin ergeben, dass das auf Riegl zurückgehende Kriterium des „freiwilligen Zusammenschlusses“ der Porträtierten keine wesentliche Rolle für das Gruppenporträt spielt, denn der Begriff der „Freiwilligkeit“ ist nicht eindeutig auslegbar. Die vorliegende Untersuchung kam zu dem Ergebnis, dass für die Betrachtung des Gruppenporträts als dritter Aspekt eher die Frage relevant ist, ob und wenn ja, was die Dargestellten verbindet und inwiefern der Künstler Hinweise auf die Art ihres Zusammenschlusses gibt. Bei den hier betrachteten Gruppenporträts verband die Porträtierten ihr sozialer Status (Tissot), ihre Überzeugung (Corinth), ihre Gruppenzugehörigkeit (Ernst) oder ihr Beruf (Petzold).

Es wurde als vierter Punkt ferner ausgeführt, welchen Stellenwert die Interaktion eines Gruppenporträts besitzt. Die Darstellung von Interaktion in einem Gruppenporträt verfolgt die Intention, eine Aussage über die Gruppe zu formulieren und die Einheit der Mitglieder zu betonen. Personen außerhalb ihres Kreises sind von der Zugehörigkeit und somit von der Stimmung, wie der Intimität, Vertrautheit, Abneigung oder Feindschaft ausgeschlossen. Die Positionierung und die Korrespondenz der Figuren, deren Körperkontakt und weitere visuelle

Details veranschaulichen und verhelfen der dargestellten Szenerie zu einer lebendigen Wirkung.

Die Klärung der Wechselbeziehung zwischen Individualität und Kollektivität ist ein weiteres Kriterium, um die Einordnung eines Werkes als Gruppenporträt vorzunehmen. Dies ist der fünfte relevante Aspekt der Untersuchung. Dazu gehört die Feststellung, ob eine einzelne Figur den Bildgegenstand darstellt oder alle Individuen, verschmolzen zu einer einheitlichen Gruppe. Um die Gemeinschaft einer Gruppe zu betonen, haben grundsätzlich alle Figuren das Recht auf eine gleichrangige Darstellung. Sie unterwerfen sich denselben Rahmenbedingungen. Keine Figur sollte das Bildgeschehen über ein Maß hinaus dominieren. Trifft dies zu, so kann man von einem Gruppenporträt sprechen.

Auch die Frage, welche Rolle der Auftraggeber für die Entstehung des Gruppenporträts spielte, ist als sechster Aspekt für die Kategorisierung als Gruppenporträt relevant. Oftmals liefert die Kenntnis über ihn einen entscheidenden Hinweis zu seiner Intention, die für das Verständnis des jeweiligen Gruppenporträts unerlässlich ist.

Für die Kategorisierung als Gruppenporträt ist es ferner notwendig als letzter und siebter Punkt, die Art der Inszenierung einer Gemeinschaft – idealisiert oder wirklichkeitsnah – zu klären. Die Frage der Darstellungsart zu beantworten, dient dazu, eine vollständige und glaubwürdige Interpretation des Gruppenporträts zu liefern.

Bei allen vier Werken konnte anhand des festgelegten Kriterienkatalogs geklärt werden, ob es sich um ein Gruppenporträt handelt oder nicht. Letztendlich treffen die sieben festgelegten Aspekte nicht für alle Werke zu. So stellt *Brigade Rose* einen Grenzfall hinsichtlich der Kategorisierung als Gruppenporträt dar. Zwar sind die Bergarbeiter mit charakteristischen Gesichtszügen abgebildet, also nach realen Vorbildern porträtiert, jedoch war hier beabsichtigt, die Identität der Porträtierten nicht preiszugeben, da die werktätige Gemeinschaft als solche im Mittelpunkt stehen sollte und nicht das Individuum.

Le Cercle de la rue Royale ist eindeutig als ein Gruppenporträt einzuordnen, welches durch den architektonischen Rahmen und das edle Ambiente die Klassenzugehörigkeit der Porträtierten und gleichzeitig ihre Verbundenheit zueinander betont. Es lässt erkennen, wie sich Tissot von der bestehenden Darstellungskonvention gelöst hat und bewusst eine Komposition ohne Zentralfigur wählte. Alle Figuren werden gleichrangig behandelt. Die Abgebildeten sind nicht steif nebeneinander aufgereiht wie bei frühen Formen des Gruppenporträts aus dem 16. Jahrhundert für repräsentative Zwecke, sondern in einer lässigen Haltung, wie sie im Alltag vorkommt. Obwohl die Herren in einer Pause ihrer Unterhaltung festgehalten wurden, dominiert die Lebendigkeit der Szene. Als innovativ darf auch die Verortung der Szene auf der Loggia gelten, da es sich hierbei um einen

Übergangsraum von innen nach außen handelt, der zuvor nicht als Rahmen für Gruppenporträts diente.

Das Gemälde *Die Logenbrüder* orientiert sich in seiner Komposition an holländischen Schützenstücken des 16. und 17. Jahrhunderts, indem die Halbfiguren hier in einem Innenraum streng in zwei Reihen nebeneinander angeordnet sind und der Fokus auf dem Logenmeister im Bildmittelpunkt liegt. Ferner erinnert die Szene – die gemeinsame Einnahme eines Mahls – an Szenen holländischer Gruppenporträts aus jener Zeit. Aber auch Corinth versteht es, die vorherrschenden Merkmale der historischen Vorbilder in die Moderne zu übersetzen. Er behält zwar eine konventionelle Komposition bei, führt jedoch eine neue Art der Gestaltung der Figuren ein, indem er sie nicht unbedingt vorteilhaft darstellt. Das Gemälde lässt jeglichen Repräsentationscharakter vermissen und wäre zuvor in dieser Form undenkbar gewesen.

Mit *Au rendez-vous des amis* ist das Gruppenporträt endgültig in der Moderne angekommen. Sowohl das Format als auch die Inszenierung der Gruppe und die damit verbundenen Strenge der Komposition erinnern zwar an die Gruppenporträts des 16. und 17. Jahrhunderts. Die künstlerische Ausführung erfolgte jedoch im Sinne des späteren Surrealismus, indem Ernst dieses Werk aus Vorlagen verschiedener Medien zusammenfügte. Zur bewusst dargestellten Absurdität tragen darüber hinaus die rätselhaften Mienen und Gesten der Figuren bei.

Petzolds *Brigade Rose* zeigt, wie das Genre Gruppenporträt zu Propagandazwecken eines ideologisch geprägten Staates sozialistischer Lesart genutzt wurde. Die Figuren mit kräftigem Körperbau und positiver Ausstrahlung demonstrieren die ideale Arbeitergruppe nach den Wünschen des Auftraggebers, der Wismut SDAG. Der Künstler verfolgte nicht die Absicht ihrer Identifizierung, sondern eine staatliche gelenkte, idealisierte Darstellung eines Arbeiterkollektivs. Dafür orientierte er sich an bestehenden Arbeiterdarstellungen der 1950er und 1960er Jahre, wie beispielsweise von Willi Sitte. Eine Neuerung, welche in Form des Gruppenporträts noch nicht in Erscheinung getreten ist, besteht darin, Haupt- und Nebenfiguren in einem Simultanbild vorzuführen. Geschickt lenkt die unterschiedliche Farbgestaltung zwischen Vorder- und Hintergrund den Blick des Betrachters auf die Gruppe.

Die vorliegende Analyse befasste sich auch mit Riegls Diktum, das Familienporträt als Gruppenporträt auszuschließen, da laut Riegl bei der Darstellung einer Familie aufgrund der naturgegebenen Wesensgleichheit ihrer Mitglieder kein besonderes künstlerisches Können erforderlich sei. Es wurden überzeugende Argumente dafür geliefert, dass das Familienporträt sehr wohl als Gruppenporträt anzusehen ist. Der angenommene Bezug

zwischen der Wesensgleichheit der Figuren und dem künstlerischen Können erscheint als nicht mehr zeitgemäß.

Schließlich kam die Arbeit ebenfalls zu dem Ergebnis, dass das Freundschaftsbildnis als Gruppenporträt zu betrachten ist und widerspricht in dieser Hinsicht Riegls Annahme, dass Freundschaftsbildnisse im Hinblick auf ihre naturgegebene Verbundenheit und die damit einhergehende Wesensgleichheit der Figuren vom Genre des Gruppenporträts auszuschließen sei.

Der sich nicht immer unmittelbar erschließende Kontext von Gruppenporträts, die künstlerische Ausführung sowie die historische und kunsthistorische Deutung öffnen ein weites Spektrum für interpretatorische Realitäten und Spekulationen der entsprechenden Werke.

Ein Gruppenportrait ist wie fast ein Essay: Der Titel gibt, sofern überhaupt bekannt bzw. vom Künstler vergeben, nicht immer Aufschluss über den Inhalt. Die künstlerische Zusammenstellung der Abgebildeten, die Inszenierung des Kollektivs, die erwiesene oder noch nicht erschlossene Identität der Figuren sowie deren hierarchischer Stellung zueinander erzählen viel über den Hintergrund der dargestellten Gruppe, deren Ziele sowie der einzelnen Mitglieder.

Die individuelle malerische Ausgestaltung hebt die Intention des Künstlers, seine Verortung in einer bestimmten zeitlichen Epoche sowie auch die Absicht des möglichen Auftraggebers hervor. Zielsetzung, Zielgruppe und Bestimmungsort der Gemälde geben - sofern überliefert - erkenntnisreiche Aufschlüsse über den Hintergrund des Entstehens eines Gruppenporträts.

Die in der Bildkomposition vorgenommene Platzierung der Figuren, deren Beziehung untereinander, die dargestellte Wechselwirkung mit räumlichem Hintergrund und möglichen Accessoires sowie die Interaktion der Portraitierten verleihen diesem Genre eine einzigartige Dynamik, die den Betrachter fasziniert und zugleich herausfordert. Letzterer wird oftmals schon alleine durch den auf ihn gerichteten Blick einzelner Figuren in den Bann des Gemäldes gezogen.

Das vielschichtige Genre des Gruppenportraits verdient über alle Medien hinweg ohne Frage deutlich mehr wissenschaftliche und museale Aufmerksamkeit, als ihm bislang von der kunsthistorischen Forschung und auch von Kuratoren gewährt wurde.

8. Literaturverzeichnis

8.1. Monografien, Aufsätze und Lexikonartikel

Ash/Highton 1992

Ash, Russell/Highton, Bernard: James Tissot, New York 1992.

Asten 2016

Asten, Astrid von: Arp und Dada – Eine „Win-Win-Situation“, in: Kat. Ausst. Genese Dada, 100 Jahre Dada Zürich, Arp Museum Bahnhof Rolandseck in Zusammenarbeit mit dem Cabaret Voltaire Zürich, Zürich 2016, S. 121–135.

Augustyn/Söding 2010

Augustyn, Wolfgang/Söding, Ulrich: Original – Kopie – Zitat. Versuch einer begrifflichen Annäherung, in: Augustyn, Wolfgang/Söding, Ulrich (Hrsg.): Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung, Passau 2010, S. 1–14.

Bauer 1984

Bauer, Gerd: Max Ernsts Gemälde „Au Rendez-vous des Amis“, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 45, Köln 1984, S. 231–255.

Baur-Callwey 2007

Baur-Callwey, Marcella: Die Differenzierung des Gemeinsamen: Männliche Doppelportraits in England von Hans Holbein d. J. bis Joshua Reynolds, München 2007.

Bayer 1998

Bayer, Thomas B.: Degas and the English Connection 1872–1876, in: Athanor XVI, Florida State University Department of Art History 1998, S. 31–41.

Bärnreuther 1996

Bärnreuther, Andrea: Biographie, in: Kat. Ausst. Lovis Corinth Retrospektive, München, Haus der Kunst/Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin/Saint Louis, The Saint Louis Art Museum/London, Tate Gallery, München/New York 1996, S. 11–24.

Bätschmann 2015

Bätschmann, Oskar: Edouard Manet, München 2015.

Beenken 1944

Beenken, Hermann: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst, München 1944.

Belting 2013

Belting, Hans: Faces. Eine Geschichte des Gesichts, München 2013.

Berend-Corinth 1992

Berend-Corinth, Charlotte: Lovis Corinth: Die Gemälde. Werkverzeichnis, München 1992.

Bernsdorf 1969

Bernsdorf, Wilhelm: Gruppe, in: Bernsdorf, Wilhelm (Hrsg.): Wörterbuch der Soziologie, 2. Ausgabe, Stuttgart 1969, S. 384–401.

Bischoff 1993

Bischoff, Ulrich: Max Ernst 1891–1976. Jenseits der Malerei, Köln 1993.

Boch/Karlsch 2011

Boch, Rudolf/Karlsch, Rainer (Hrsg.): Uranbergbau im Kalten Krieg. Die Wismut im sowjetischen Atomkomplex, Bd. 1: Studien, Berlin 2011.

Boehm 1985

Boehm, Gottfried: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance, München 1985.

Borg 1996

Borg, Barbara: Mumienporträts – Chronologie und kultureller Kontext, Mainz 1996.

Brooke/Wentworth 1982

Brooke, Davis S./Wentworth, Michael: Chronology, in: Kat. Ausst. J. James Tissot – Biblical Paintings, New York, The Jewish Museum 1982, New York 1982, S. 51–53.

Brown 1988

Brown, Jonathan: Velázquez, Maler und Höfling. München 1988

Brigade, in: Wörterbuch der Ökonomie des Sozialismus, Berlin 1968, S. 170.

Buvelot 2007

Buvelot, Quentin: Catalogue, in: Kat. Ausst. Dutch Portraits. The Age of Rembrandt and Frans Hals, London, The National Gallery 2007/Mauritshuis, Koninklijk Kabinet van Schilderijen 2007/08, Zwolle 2007, S. 76–227.

Calabrese 2006

Calabrese, Omar: Die Geschichte des Selbstporträts, München 2006

Clases/Endres/Raeithel/Wehner 1998

Clases, Christoph/Endres, Egon/Raeithel, Arne/Wehner, Theo: Zusammenarbeit als Ereignis und Prozeß, in: Spieß, Erika (Hrsg.): Formen der Kooperation – Bedingungen und Perspektiven, Göttingen 1998.

Corinth 1979

Corinth, Thomas (Hrsg.): Lovis Corinth, Eine Dokumentation, Passau 1979.

Danicke 2015

Danicke, Sandra: Die Revolution des Denkens, in: art Das Kunstmagazin, 08.2015, Hamburg 2015, S. 96–99.

Deckert 1929

Deckert, Herrmann: Zum Begriff des Porträts, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 5, Marburg 1929, S. 261–282.

Dekiert 2010

Dekiert, Marcus: Bürgerstolz und Bürgertugend im Bild. Das Gruppenporträt im Amsterdam des 17. Jahrhunderts, in: Kat. Ausst. Goldenes Zeitalter, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, 2010/München, Alte Pinakothek 2010/11, München 2010, S. 27–36.

Disdéri 1862

Disdéri, André Adolphe-Eugène: L'art de la Photographie, Paris 1862.

Dohe 2014

Dohe, Sebastian: Leitbild Raffael – Raffaels Leitbilder. Das Kunstwerk als visuelle Autorität, Petersberg 2014.

Döhl 1967

Döhl, Reinhard: Das literarische Werk Hans Arps 1903–1930. Zur poetischen Vorstellungswelt des Dadaismus, Stuttgart 1967.

Drost 2015

Drost, Julia: „Nur im Westen gibt es Neues“. Max Ernst zwischen Deutschland, Frankreich und Amerika, in: Fleckner, Uwe/Steinkamp, Maike/Ziegler, Hendrik (Hrsg.): Der Künstler in der Fremde. Migration – Reise – Exil, Berlin/Boston 2015, S. 241–264.

Endres/Werner 1996

Endres, Egon/Werner Theo: Zwischenbetriebliche Kooperation. Die Gestaltung von Lieferbeziehungen, Weinheim 1996.

Faulstich 2002

Faulstich, Werner: Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700–1830), Göttingen 2002.

Fichtner 2005

Fichtner, Lutz: Die Industrie als Kunstmäzen und Auftraggeber in der Deutschen Demokratischen Republik: die Sowjetisch-Deutsche Aktiengesellschaft (SDAG) Wismut, Frankfurt am Main 2005.

Fichtner 2013

Fichtner, Lutz: Die Kunstpolitik der SDAG Wismut zwischen „Bitterfelder Weg“ und Perestroika, in: Kat. Ausst. Schicht im Schacht. Die Kunstsammlung der Wismut – eine Bestandsaufnahme, Neue Sächsische Galerie Chemnitz 2013/14, Kunstsammlung Gera – Orangerie 2014, Chemnitz 2013, S. 8–23.

Fischer 1969

Fischer, Lothar: Max Ernst mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1969.

Freimaurer, in: Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden, 25 Bde., 9. Auflage, Mannheim 1980, Bd. 9, S. 395–398.

Glück 1928

Glück, Gustave: Geertgen, Bosch und Andere Holländer, in: Glück, Gustav (Hrsg.): Propyläen-Kunstgeschichte, Die Kunst der Renaissance in Deutschland, Niederlanden, Frankreich, Bd. 10, 2. Auflage, Berlin 1928, S. 43–46.

Grab 1999

Grab, Tamar: Painting the Parisienne: James Tissot and the Making of the modern Woman, in: Lochnan, Katharine: Seductive Surfaces: The Art of Tissot, Yale University Press, New Haven/London 1999, S. 95–120.

Grimm 1989

Grimm, Claus: Frans Hals. Das Gesamtwerk, Stuttgart/ Zürich 1989, S. 125,

Harrison 1999

Harrison, Carol E.: The Bourgeois Citizen in Nineteenth-Century France: Gender, Sociability, and the Uses of Emulation, Oxford/New York 1999.

Hauschild 2008

Hauschild, Stephanie: Maler/Modelle/Mäzene: Geschichte und Symbolik der Porträtmalerei, Ostfildern 2008.

Hentea 2014

Hentea, Marius: The Real life and celestial Adventures of Tristan Tzara, London 2014.

Hirschfeld 1968

Hirschfeld, Peter: Mäzene – Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst, München/Berlin 1968.

Hugger 2012

Hugger, Paul: Gruppenbilder – von der Fotogeschichte vernachlässigt und gering geschätzt, in: Hugger, Paul/Wolf, Richard: Wir sind jemand, Gruppenfotografien von 1870 bis 1945 – ein Spiegel der Gesellschaft, Bern 2012, S. 6–11.

Husslein-Arco/Koja 2009

Husslein-Arco, Agnes/Koja, Stephan (Hrsg.): Lovis Corinth: Ein Fest der Malerei, München/Berlin/London/New York 2009.

von Hülsen-Esch 2003

Hülsen-Esch, Andrea von: Gelehrte in Gruppen, oder: das Gruppenporträt vor der Erfindung des Gruppenporträts, in: Büchsen, Martin/Schmidt, Peter (Hrsg.): Das Porträt vor der Erfindung des Porträts, Mainz am Rhein 2003, S. 173–189.

Hütt 1995

Hütt, Wolfgang: Willi Sitte Gemälde 1950-1994, Bönen 1995.

Hüttinger 1984

Hüttinger, Eduard: Degas, Köln/Mailand 1984.

Hoffmann 2000

Hoffmann, Stefan-Ludwig: Die Politik der Geselligkeit, Freimaurerlogen in der deutschen Bürgergesellschaft 1840–1918, Göttingen 2000.

Hopkinson/Tilbury 1999

Hopkinson, Martin J./Tilbury, Clare: No Day Without a Line: The History of the Royal Society of Painter-Printmakers 1880–1999, Oxford 1999.

Jacobs 2015

Jacobs, Michael: Everything is happening. Journey into a Painting, London 2015.

Jahn/Lieb 2008

Jahn, Johannes/Lieb, Stefanie: Wörterbuch der Kunst, 13. Auflage, Stuttgart 2008, S. 99–101.

Johannisloge „in Treue fest“ 1911

Johannisloge „in Treue fest“ (Hrsg.): 90 Jahre "In Treue fest" - Festschrift zum 90. Geburtstage und 25jährigen Regierungsjubiläum des Prinzregenten Luitpold von Bayern, München 1911.

Kaiser 2012

Kaiser, Paul: Die Aura der Schmelzer. Arbeiter- und Brigadebilder in der DDR – ein Bildmuster im Wandel, in: Kat. Ausst. Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen, Weimar, Neues Museum 2012/13, Köln 2012, S. 167–174.

Kaiser 2013

Kaiser, Paul: Allianzen, Karrieren, Polaritäten. Die Kunstsammlung der SDAG Wismut als Sonderfall im „gesellschaftlichen Auftragswesen“ der DDR, in: Kat. Ausst. Schicht im Schacht. Die Kunstsammlung der Wismut – eine Bestandsaufnahme, Neue Sächsische Galerie Chemnitz 2013/14, Kunstsammlung Gera – Orangerie, 2014, Chemnitz 2013, S. 24–41.

Kanz/Wolf 2008

Kanz, Roland/Wolf, Norbert (Hrsg.): Porträts, Köln 2008.

Kirchner 2006

Kirchner, Thomas: Bilder im Konflikt. Positionen der französischen Porträtmalerei im 17. Jahrhundert, in: Krems, Eva-Bettina/Ruby, Sigrid (Hrsg.): Das Portrait als kulturelle Praxis, Berlin/München 2006, S. 19–31.

Kröncke 2012

Kröncke, Meike: Beyond the Family. Inszenierung von Gemeinschaft in der zeitgenössischen Fotografie, München 2012.

Lankheit 1952

Lankheit, Klaus: Das Freundschaftsbildnis der Romantik, Heidelberg 1952.

Leffin 1988

Leffin, Gudrun: Bildtitel und Bildlegenden bei Max Ernst – Ein interdisziplinärer Beitrag zur Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris 1988.

Lehnert 2008

Lehnert, Gertrud: Mode – Ein Schnellkurs, Köln 2008.

Levy-Halm/Abraham 1989

Levy-Halm van, Koos/Abraham, Liesbeth: Frans Hals, Militiaman and Painter: The Civic Guard Porträt as an Historical Document, in: Kat. Ausst. Frans Hals, Washington, National Gallery of Art, Washington DC 1898/London, Royal Academy of Arts 1990/Haarlem, Frans Hals Museum 1990, München 1989, S. 87–102.

Liedtke 2011

Liedtke, Walter: Frans Hals: Style and Substance, New York 2011.

Lindgren 1973

Lindgren, Clay Henry: Einführung in die Sozialpsychologie, Weinheim 1973.

Lischeid 2012

Lischeid, Thomas: Minotaurus im Zeitkristall. Die Dichtung des Hans Arps und die Malerei des Pariser Surrealismus, Bielefeld 2012.

Lübke 1876

Lübke, Wilhelm: Zur Geschichte der holländischen Schützen- und Regentenbilder, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 1, 1876, S. 1–27.

Lützeler 1981

Lützeler, Heinrich: Portrait, in: ders. (Hrsg.): Bildwörterbuch der Kunst, Bonn 1981, S. 310–311.

Marshall/Warner 1999

Marshall, Nancy Rose/Warner, Malcolm: James Tissot – Victorian Life/Modern Love, New Haven/London 1999.

Maurice 2014

Maurice, Florian: Lovis Corinth (1858-1925), in: Reinalter, Helmut (Hrsg.): Freimaurerische Persönlichkeiten in Europa, Innsbruck 2014, S. 40.

McDavid/Harari 1968

McDavid, John W./Harari, Herbert: Social Psychology. Individuals, Groups, Societies, New York 1968.

Moderne, in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe 2. Auflage, Stuttgart 2011, S. 289-291.

Most 1999

Most, Glenn W.: Raffael, die Schule von Athen über das Lesen der Bilder, Frankfurt am Main 1999.

Nesselrath 1997

Nesselrath, Arnold: Raphael's School of Athens, Rom 1997.

Ormond/Kilmurray 2003

Ormond, Richard/Kilmurray, Elaine: John Singer Sargent - The later portraits, Yale University Press 2003

Pech 1983

Pech, Jürgen: Au rendez-vous des amis, in: Kat. Ausst. Max Ernst, „Au rendez-vous des amis“, Brühl 7. Ausstellung im Max-Ernst-Kabinett, Brühl 1983, S. 298–313.

Pech 1991

Pech, Jürgen: Au rendez-vous des amis, in: Kat. Ausst. Max Ernst, Fotografische Porträts und Dokumente, Rathaus Brühl, Brühl 1991.

Pech Köln 1991

Pech, Jürgen: Mimesis und Modifikation. Fotografische Porträts und ihre Verwendung im Werk von Max Ernst, in: Kat. Ausst. Max Ernst Das Rendezvous der Freunde, Köln, Museum Ludwig 1991, Köln 1991, S. 241–270.

Porträt, in: Das Große Fremdwörterbuch, Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter (Red. Bearb.: Alsleben, Brigitte), 3. Auflage, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 2003, S. 1074.

Proust/Fischer 2014

Proust, Marcel/Fischer, Bernd-Jürgen: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, 7. Bd, Stuttgart 2014.

Reichel 2011

Reichel, Thomas: „Sozialistisch arbeiten, lernen und leben“ Die Brigadebewegung in der DDR (1959-1989), Köln/Weimar/Wien 2011.

Riegl 1997

Riegl, Alois: Das holländische Gruppenporträt 1902, in: Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte, hrsg. von Artur Rosenauer, 3 Bd., Wien 1997.

Riegel 1882

Riegel, Hermann: Zur Geschichte der Schutter- und Regentenstücke, in: ders., Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte, Bd. 1: Abhandlungen und Forschungen zur niederländischen Kunstgeschichte, Berlin 1882, S. 105–162.

Rey 2011

Rey, Xavier: Le Cercle de la rue Royale (1898) de James Tissot, in: La revue des musées de France, Revue du Louvre, Heft 5, Paris 2011, S. 21–22.

Sader 1991

Sader, Manfred: Psychologie der Gruppe, Grundlagentexte Psychologie, Weinheim/München 1991.

Schiff 1982

Schiff, Gert: Tissot's Illustrations for the Hebrew Bible, in: Kat. Ausst. J. James Tissot – Biblical Paintings, New York, The Jewish Museum 1982, New York 1982, S. 19–50.

Schmidt 1970

Schmidt, Jutta: Ein Atelierbesuch bei Werner Petzold, in: Die „Bildende Kunst“, Heft 10, 1970, S. 529–531.

Schneider 1994

Schneider, Norbert: Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420–1670, Köln 1994.

Schumacher 1979

Schumacher, Ulrich: Gruppenportrait und Genrebild: zur Bedeutung der Photographie für die französische Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. IV, 1979, Dettelbach 1979, S. 19–61.

Schuster 1996

Schuster, Peter-Klaus: Malerei als Passion, Corinth in Berlin, in: Kat. Ausst. Lovis Corinth Retrospektive, München, Haus der Kunst/Berlin, Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin/Saint Louis, The Saint Lois Art Museum/London, Tate Gallery 1996, München/New York 1996, S. 37–58.

Schupbach 1982

Schupbach, William: The Paradox of Rembrandt's "Anatomy of Dr. Tulp", London 1982.

Schützenstück, Doelenstück, in: Jahn, Johannes/Lieb, Stefanie: Wörterbuch der Kunst, 13. Auflage, Stuttgart 2008, S. 758.

Schwalm 1990

Schwalm, Hans-Jürgen: Individuum und Gruppe: Gruppenbilder des 20. Jahrhunderts, Essen 1990.

Schwalm Bonn 1990

Schwalm, Hans-Jürgen: Individuum und Gesellschaft. Eine Ausstellung aus der Graphischen Sammlung, in: Berichte aus der Arbeit des Museums / Das rheinische Landesmuseum Bonn, Heft 2, Bonn 1990, S. 19–22.

Schwenk 1996

Schwenk, Bernhart: „Der Stoff kann hundertfach behandelt sein ...“ Corinth in München, in: Kat. Ausst. Lovis Corinth Retrospektive, München, Haus der Kunst/Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin/Saint Louis, The Saint Lois Art Museum/London, Tate Gallery, 1996, München/New York 1996, S. 25–36.

Shawe-Taylor 2006

Shawe-Taylor, Desmond: The Conservation Piece: Scenes of fashionable life, London 2006.

Smalls 2003

Smalls, James: Die Homosexualität in der Kunst, New York 2003.

Spies 1974

Spies, Werner: Max Ernst – Collagen, Inventar und Widerspruch, Köln 1974.

Stadler 2003

Stadler, Peter: Masse und Macht, in: Lappenküper, Ulrich/Scholtzseck, Joachim/Stuft, Christoph (Hrsg.): Masse und Macht im 19. und 20. Jahrhundert: Studien zu Schlüsselbegriffen unserer Zeit, München 2003, S. 13–26.

Stein 2001

Stein, Gustave: Mut zum Auftrag (1956), in: Walter Grasskamp, Walter/Ullrich, Wolfgang: Mäzene, Stifter und Sponsoren, München 2001, S. 26–28.

Stokes 1980

Stokes, Charlotte: The Scientific Methods of Max Ernst. His Use of Scientific Subject from la Nature. The Art Bulletin 62, September 1980, S. 453–465.

Stokes 1992

Stokes, Philip: The Family Photograph Album. So Great a Cloud of Witnesses, in: Graham, Clark: The portrait in photography, London 1992, S. 193–205.

Tajfel/Turner 1986

Tajfel, Henri/Turner, John: The Social Identity Theory of Intergroup Behavior, in: Austin, William G./Worchel, Stephen (Hrsg.): Psychology of Intergroup Relations, Chicago 1986, S. 7–24.

Uhr 1990

Uhr, Horst: Lovis Corinth, Los Angeles 1990.

Undritz 1994

Undritz, Valesca: Französische Frauenporträts um 1800, Bern 1994.

Vasold 2010

Vasold, Georg: Alois Riegl und seine Studie: Das holländische Gruppenporträt (1902), in: Kat. Ausst. Goldenes Zeitalter, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, 2010/München, Alte Pinakothek 2010/11, München 2010, S. 37–41.

Verschragen 1996

Verschragen, Jeroen Leo: „Lovis Corinth als „vertrauter Salomons“. Zur freimaurerischen Ritualisierung seiner Selbstportraits“, in: Pantheon 54, 1996, S. 123–135.

Volkenandt 2004

Volkenandt, Claus: Rembrandt – Anatomie eines Bildes, München 2004.

Vosmaer 1873

Vosmaer, Carel: Die niederländischen Anatomie-Gemälde, in: Zeitschrift für bildende Kunst 8, 1873, S. 12–22.

Waldberg 1958

Waldberg, Patrick: Max Ernst, Paris 1958

Waldberg 1972

Waldberg, Patrick: Vor 50 Jahren, in: Kat. Ausst. Der Surrealismus 1922–1924, München, Haus der Kunst 1972, München 1972, S. 10–16.

Weiss 1991

Weiss, Evelyn: Das Rendezvous der Freunde in der Literatur. Kritik und Rezeption. Eine Einleitung, in: Kat. Ausst. Max Ernst. Das Rendezvous der Freunde, Museum Ludwig Köln, Köln 1991, S. 11–19.

Weiss 1970

Weiss, Evelyn: „Das Rendez-Vous der Freunde“ von Max Ernst im Wallraf-Richartz-Museum, Weltkunst 40, 1970, S. 1253; auch in: Museen in Köln, Bulletin 9. Jahrgang, Heft 10, Köln 1970, S. 894–896.

Wyss 2008

Wyss, Beat: Das Selbstporträt als Historie – Der moderne Rembrandt, in: Kat. Ausst.: Lovis Corinth und die Geburt der Moderne, hrsg. von Lorenz, Ulrike/Salm-Salm zu, Marie-Amelie/Schmidt, Hans-Werner, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Bielefeld, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Bielefeld 2008, S. 312–319.

Zimmermann 2008

Zimmermann, Michael F.: Lovis Corinth, München 2008.

8.2. Ausstellungskataloge

Kat. Ausst. Genese Dada 2016

Kat. Ausst. Genese Dada, 100 Jahre Dada Zürich, Arp Museum Bahnhof Rolandseck Zürich, Zürich 2016.

Kat. Ausst. Schicht im Schacht 2013

Kat. Ausst. Schicht im Schacht. Die Kunstsammlung der Wismut – eine Bestandsaufnahme, Neue Sächsische Galerie Chemnitz 2013/14, Kunstsammlung Gera – Orangerie 2014, Chemnitz 2013.

Kat. Ausst. Goldenes Zeitalter 2010

Kat. Ausst. Goldenes Zeitalter, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, 2010/München, Alte Pinakothek 2010/11, München 2010

Kat. Ausst. Lovis Corinth und die Geburt der Moderne 2008

Kat. Ausst. Lovis Corinth und die Geburt der Moderne, (Hrsg.): Lorenz, Ulrike/Salm-Salm zu, Marie-Amelie/Schmidt, Hans-Werner, Leipzig, Museum der bildenden Künste 2008, Regensburg, Kunstforum Ostdeutsche Galerie 2009, Bielefeld 2008.

Kat. Ausst. Dutch Portraits. The Age of Rembrandt and Frans Hals 2007

Kat. Ausst. Dutch Portraits. The Age of Rembrandt and Frans Hals. London, The National Gallery 2007, Mauritshuis, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis 2007/08, Zwolle 2007.

Kat. Ausst. La révolution surréaliste 2002

Kat. Ausst. La révolution surréaliste, Centre Pompidou 2002, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 2002, Paris 2002

Kat. Ausst. Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now 2000

Kat. Ausst. Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now, London, Hayward Gallery 2000/01, Berkeley 2000.

Kat. Ausst. Lovis Corinth 1999

Kat. Ausst. Lovis Corinth, Wuppertal, Von der Heydt-Museum 1999, Wuppertal 1999.

Kat. Ausst. Adolph Menzel. Labyrinth der Wirklichkeit, 1996

Kat. Ausst. Adolph Menzel. Labyrinth der Wirklichkeit, Berlin, Nationalgalerie 1997/Paris, Musée d'Orsay 1996/Washington, National Gallery of Art, Washington DC 1996/1997, Köln 1996.

Kat. Ausst. Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfemung 1996

Kat. Ausst. Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfemung, Köln, Museum Ludwig 1996, Ostfildern-Ruit 1996.

Kat. Ausst. Lovis Corinth Retrospektive 1996

Kat. Ausst. Lovis Corinth Retrospektive, München, Haus der Kunst/Berlin, Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin 1997, München/New York 1996.

Kat. Ausst. Origins of Impressionism, 1994

Kat. Ausst. Origins of Impressionism, Paris, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 1994/New York, Metropolitan Museum of Art 1994/1995, Paris/New York 1994.

Kat. Ausst. Max Ernst 1991

Kat. Ausst. Max Ernst Das Rendezvous der Freunde, Köln, Museum Ludwig 1991, Köln 1991.

Kat. Ausst. Max Ernst, Fotografische Porträts und Dokumente 1991

Kat. Ausst. Max Ernst, Fotografische Porträts und Dokumente, Rathaus Brühl, Brühl 1991

Kat. Ausst. Lovis Corinth (1858–1925) Zeichnungen – Druckgraphik 1990

Kat. Ausst. Lovis Corinth (1858–1925) Zeichnungen – Druckgraphik 1990, Galerie Welz 1990, Salzburg 1990.

Kat. Ausst. Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert 1986

Kat. Ausst. Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart 1986, London, Royal Academy of Arts 1985, München 1986

Kat. Ausst. Max Ernst „Au rendez-vous des amis“ 1983

Kat. Ausst. Max Ernst „Au rendez-vous des amis“, Brühl, 7. Ausstellung im Max-Ernst-Kabinett 1983, Brühl 1983.

Kat. Ausst. J. James Tissot – Biblical Paintings 1982

Kat. Ausst. J. James Tissot – Biblical Paintings, New York, The Jewish Museum 1982, New York 1982.

Kat. Ausst. Willi Sitte 1982

Kat. Ausst. Willi Sitte 1945-1982, Staatliche Kunsthalle Berlin, 1982, Berlin 1982

Kat. Ausst. Max Ernst. Retrospektive 1979

Kat. Ausst. Max Ernst. Retrospektive, München, Haus der Kunst München 1979, Berlin, Nationalgalerie Berlin 1979, München 1979.

Kat. Ausst. Franz W. Seiwert 1894–1933, Leben und Werk 1978

Kat. Ausst. Franz W. Seiwert 1894–1933, Leben und Werk, Köln, Kölnischer Kunstverein, Westfälischer Kunstverein, Münster, Kunstamt Kreuzberg, Berlin, Städtische Kunstsammlung, Ludwigshafen am Rhein, Köln 1978

Kat. Ausst. Der Surrealismus 1922–1924, 1972

Kat. Ausst. Der Surrealismus 1922–1924, München, Haus der Kunst, München 1972, München 1972.

Kat. Ausst. James Jacques Joseph Tissot – A Retrospective Exhibition 1968

Kat. Ausst. James Jacques Joseph Tissot – A Retrospective Exhibition, Rhode Island, Rhode Island School of Design 1968, Toronto, The Art Gallery of Ontario 1968, Rhode Island 1968.

8.3. Bestandskataloge

Kat. Slg. Catalogue of the Tate Gallery's Collection 1981

Kat. Slg. Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists, hrsg. von Ronald Alley, London 1981

Kat. Slg. Museum Ludwig Köln 1986

Kat. Slg. Museum Ludwig Köln. Gemälde, Skulpturen, Environments vom Expressionismus bis zur Gegenwart, hrsg. von Siegfried Gohr, 2 Bde., München 1986

Kat. Slg. Vom Spätmittelalter bis zur Neuen Sachlichkeit 2009

Kat. Slg. Vom Spätmittelalter bis zur Neuen Sachlichkeit. Die Gemälde im Lenbachhaus, München 2009, hrsg. von Helmut Friedel, München 2009

8.4. Internetseiten

Grundmann, Uta: Die DDR-Kunst im Kontext von Geschichte, Politik und Gesellschaft

<http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in.derddr/55784/ddr-kunst-im-kontext-von-geschichte-politik-und-gesellschaft>, abgerufen am 08.09.2017.

James Tissot. Le Cercle de la rue Royale, Beschreibung des Musée d'Orsay

http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/werkbeschreibungen/suche/commentaire_id/le-cercle-de-la-rue-royale-22193.html?no_cache=1&cHash=dcbc4c2eda, abgerufen am 12.07.2016.

The Hammock. A novel based on the true story of French painter James Tissot

<https://thehammocknovel.worldpress.com>, abgerufen am 28.09.2016.

Kunst im Bergbau, Die Sammlung der Wismut GmbH Flyer

<http://www.wismut.de/de/download.php?download=2134>, abgerufen am 08.08.2017.

Geertgen tot Sint Jans, Das Schicksal der irdischen Überreste des heiligen Johannes des Täufers (vermutlich ab 1484)

<https://www.khm.at/objektdb/detail/784/?offset=0&lv=list&cHash=14dbab79654b3efa1e6b25d5b602508d>, abgerufen am 06.07.2017

http://www.arge-kunstgeschichte.de/fileadmin/user_upload/pdf/DerDeutschelImpressionismus.pdf, angerufen am 28.09.2017.

Frans Hals im Onlinekatalog des Königlichen Gemäldekabinettes Mauritshuis

<https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/the-anatomy-lesson-of-dr-nicolaes-tulp-146/detailgegevens/>, abgerufen am 19-01-2019

John Singer Sargent in der National Portrait Gallery, London

<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw00108/General-Officers-of-World-War-I?search=sp&sText=john+singer+sargent&wPage=1&rNo=31>, abgerufen am 22-01-2019

8.5. Von Wilhelm Bernsdorf erwähnte Bücher

Geiger 1928

Geiger, Theodor: Die Gestalten der Gesellung, Karlsruhe 1928

Geiger 1961

Geiger, Theodor: Ders. Art „Gemeinschaft“, „Gesellschaft“, „Soziologie“, in: Handwörterbuch der Soziologie 1961.

Olmsted 1959

Olmsted, Michael S.: Einführung in die Kleingruppenforschung, Freiburg 1959.

Olmsted 1971

Olmsted Michael S.: Die Kleingruppe, soziologische und sozialpsychologische Aspekte, Freiburg i. Br. 1971.

Simmel 1908

Simmel, Georg: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Berlin 1908.

Vierkandt 1928

Vierkandt, Alfred: Gesellschaftslehre, Hauptprobleme der philosophischen Soziologie, Stuttgart 1928.

Vierkandt 1961

Vierkandt, Alfred: Kleine Gesellschaftslehre, 3. Auflage, Stuttgart 1961.

Vierkandt 1931

Vierkandt, Alfred: Handwörterbuch der Soziologie, Stuttgart 1931 (unveränderter Neudruck, Stuttgart 1959).

Wiese 1933

Wiese, Leopold von: System der allgemeinen Soziologie als Lehre von den sozialen Prozessen und den sozialen Gebilden der Menschen: (Beziehungslehre), München 1933.

Wiese 1962

Wiese, Leopold von: Das Ich-Wir Verhältnis, Berlin 1962.

9. Abbildungsverzeichnis



1. Abbildung

Geertgen tot Sint Jans, auch Gerrit van Haarlem (um 1460/65 Leiden (?) – nach 1490 Haarlem)

Das Schicksal der irdischen Überreste des heiligen Johannes des Täuflers (vermutlich ab 1484)

Eichenholz

194 × 161 × 11 cm

Wien, Kunsthistorisches Museum

Quelle: <https://www.khm.at/objektdb/detail/784/?offset=0&lv=list&cHash=14dbab79654b3efa1e6b25d5b602508d>, abgerufen am 06.07.2017; ©KHM-Museumsverband



2. Abbildung

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606 Leiden, Niederlande – 1669 Amsterdam, Niederlande)

Die Anatomiestunde des Dr. Nicolaes Tulp, 1632

Öl auf Leinwand

170 × 216 cm

Den Haag, Königliches Gemäldekabinett Mauritshuis

Quelle: Siehe Onlinekatalog des Königlichen Gemäldekabinettes Mauritshuis

<https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/the-anatomy-lesson-of-dr-nicolaes-tulp-146/detailgegevens/>, abgerufen am 19-01-2019; ©Mauritshuis, The Hague



3. Abbildung

Rembrandt van Rijn (1606 Leiden, Niederlande – 1669 Amsterdam, Niederlande)

De Nachtwacht (Die Nachtwache), 1642

Öl auf Leinwand

379,5 × 453,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum

Quelle: Schneider, Norbert: Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst

1420–1670, Köln 1994, S. 153



4. Abbildung

Rembrandt van Rijn (1606 Leiden, Niederlande – 1669 Amsterdam, Niederlande)

De Staalmeesters (Die Tuchmeister der Amsterdamer Tuchfärbergilde), 1662

Öl auf Leinwand

191,5 cm × 279 cm

Amsterdam, Rijksmuseum

Quelle: Kat. Ausst. Goldenes Zeitalter, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien,

2010/München, Alte Pinakothek 2010/11, München 2010, S. 33, Abb. 10



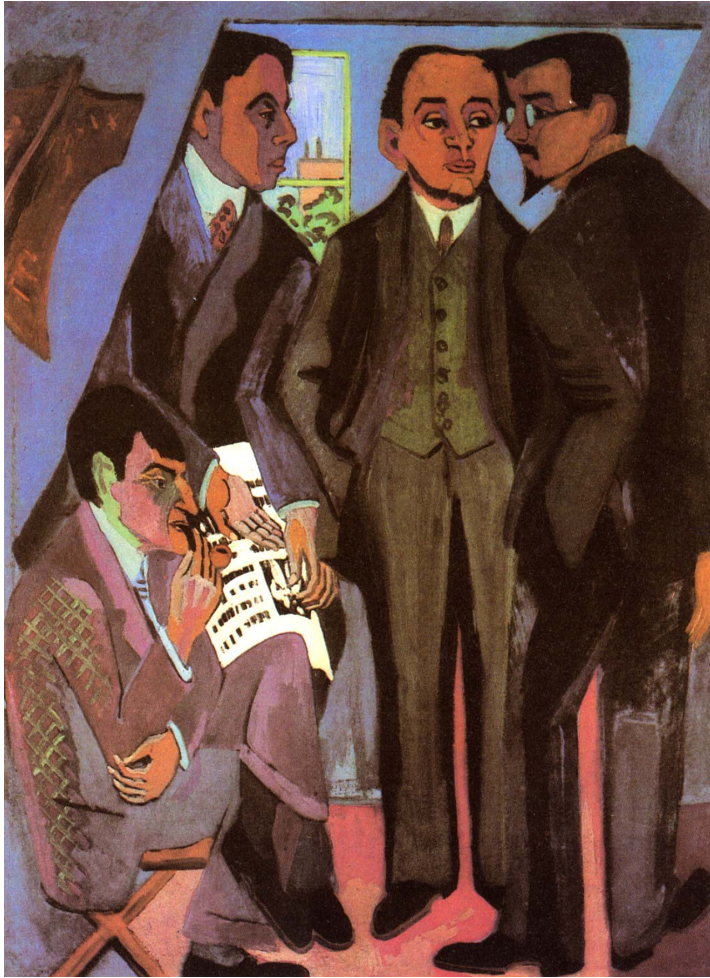
5. Abbildung

Giovanni Bellini

Ratsversammlung unter Vorsitz eines Dogen (Venedig um 1370-75)

London, British Museum

Quelle: Hülsen-Esch, Andrea von: Gelehrte in Gruppen, oder: das Gruppenporträt vor der Erfindung des Gruppenporträts, in: Büchsen, Martin/Schmidt, Peter (Hrsg.): Das Porträt vor der Erfindung des Porträts, Mainz am Rhein 2003, S.178, Abb. 3



6. Abbildung

Ernst Ludwig Kirchner (1880 Aschaffenburg – 1938 Davos, Schweiz)

Eine Künstlergemeinschaft (Die Maler der Brücke), 1925/26

Öl auf Leinwand

168 × 126 cm

Köln, Museum Ludwig

Quelle: Kat. Ausst. Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfemung, Köln, Museum Ludwig, Ostfildern-Ruit 1996, S. 48, Abb. 46



7. Abbildung

Max Ernst (1891 Brühl – 1976 Paris, Frankreich)

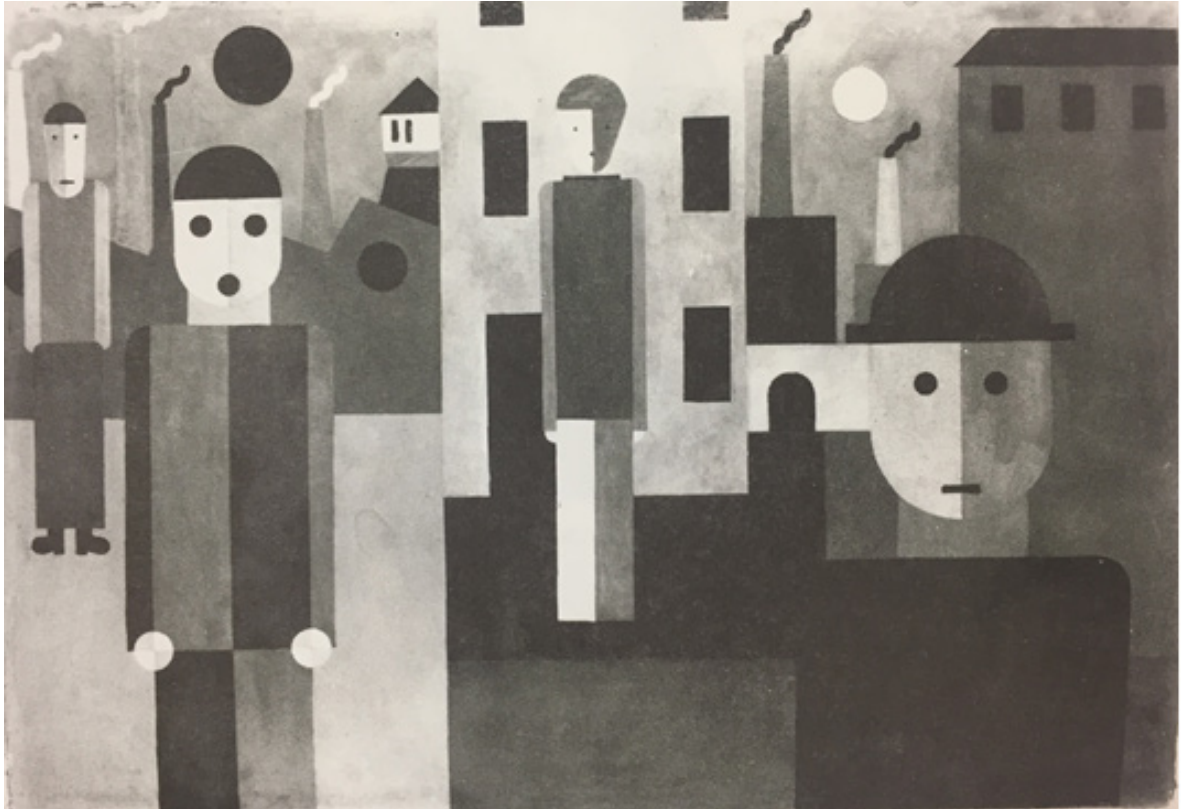
Au rendez-vous des amis, 1922

Öl auf Leinwand

130 × 193 cm

Köln, Museum Ludwig

Quelle: Kat. Ausst. La révolution surréaliste, Centre Pompidou 2002, Kunssammlung Nordrhein-Westfalen 2002, Paris 2002, Kat. Nr. 101; © VG Bild-Kunst, Bonn 2019



8. Abbildung

Franz Wilhelm Seiwert (1894 Köln – 1933 ebenda)

Fabriken, 1926

Öl auf Karton

79 × 110 cm

Hamburg, Hamburger Kunsthalle

Quelle: Schwalm, Hans-Jürgen: Individuum und Gruppe: Gruppenbilder des 20. Jahrhunderts, Essen 1990, S. 246, Abb. 14



9. Abbildung

Fotomontage aus *La Révolution Surréaliste*, No. 12

Quelle: Schwalm, Hans-Jürgen: *Individuum und Gruppe: Gruppenbilder des 20. Jahrhunderts*, Essen 1990, S. 252, Abb. 21



10. Abbildung

James Tissot (1836 Nantes, Frankreich – 1902 Buillon, Frankreich)

Le Cercle de la rue Royale, 1868

Öl auf Leinwand

174,5 × 280 cm

Paris, Musée d'Orsay

Quelle: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/le-cercle-de-la-rue-royale-22193.html?no_cache=1, abgerufen am 06.07.2017; © Musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt



11. Abbildung

James Tissot (1836 Nantes, Frankreich – 1902 Buillon, Frankreich)

Waiting for the Ferry, 1878

Öl auf Leinwand

23,5 x 36,2 cm

Privatsammlung

Quelle: Marshall, Nancy Rose/Warner, Malcolm: James Tissot – Victorian Life/Modern Love, New Haven/London 1999, S. 128



12. Abbildung

Lovis Corinth (1858 Tapiau, Polen – 1925 Zandvoort, Holland)

Die Logenbrüder (eigentlich Trinkspruch in der Loge „in Treue fest“), 1898/99

Öl auf Leinwand

113 × 162,5 cm

München, Städtische Galerie im Lenbachhaus

Quelle: Kat. Slg. Vom Spätmittelalter bis zur Neuen Sachlichkeit. Die Gemälde im Lenbachhaus, München 2009, hrsg. von Helmut Friedel, München 2009, S. 140



13. Abbildung

Lovis Corinth (1858 Tapiau, Polen – 1925 Zandvoort, Holland)

Frühlingsreigen (1895)

Öl auf Leinwand

178 × 119 cm

Standort unbekannt

Quelle: Berend-Corinth, Charlotte: Lovis Corinth: Die Gemälde. Werkverzeichnis, München 1992, Berend-Corinth, S. 72 und S. 362, Abb. 124



14. Abbildung

Lovis Corinth (1858 Tapiau, Polen – 1925 Zandvoort, Holland)

Selbstbildnis mit Skelett, 1897

Öl auf Leinwand

66 × 86 cm

München, Städtische Galerie im Lenbachhaus

Quelle: Kat. Slg. Vom Spätmittelalter bis zur Neuen Sachlichkeit. Die Gemälde im Lenbachhaus, München 2009, hrsg. von Helmut Friedel, München 2009, S. 139.



15. Abbildung

Raffael (1483 Urbino, Italien – 1520 Rom, Italien)

Selbstporträt Raffaels, um 1506

Öl auf Pappelholz

47,5 × 33 cm

Florenz, Galleria degli Uffizi

Quelle: Calabrese, Omar: Die Geschichte des Selbstporträts, München 2006, S. 137,
Abb. 129



16. Abbildung

Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y (1599 Sevilla, Spanien – 1660 Madrid, Spanien)

Las Meninas, 1656

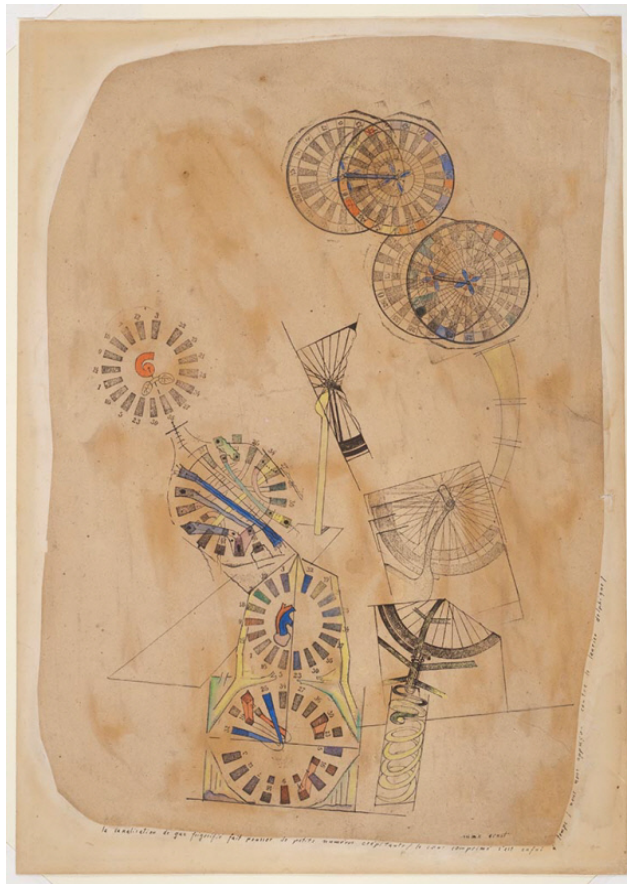
Öl auf Leinwand

321 x 281 cm

Madrid, Museo Nacional del Prado

Quelle: Brown, Jonathan: Velázquez, Maler und Höfling. München 1988. Abb. 323;

©Museo Nacional del Prado



17. Abbildung

Max Ernst (1891 Brühl, Deutschland – 1976 Paris, Frankreich)

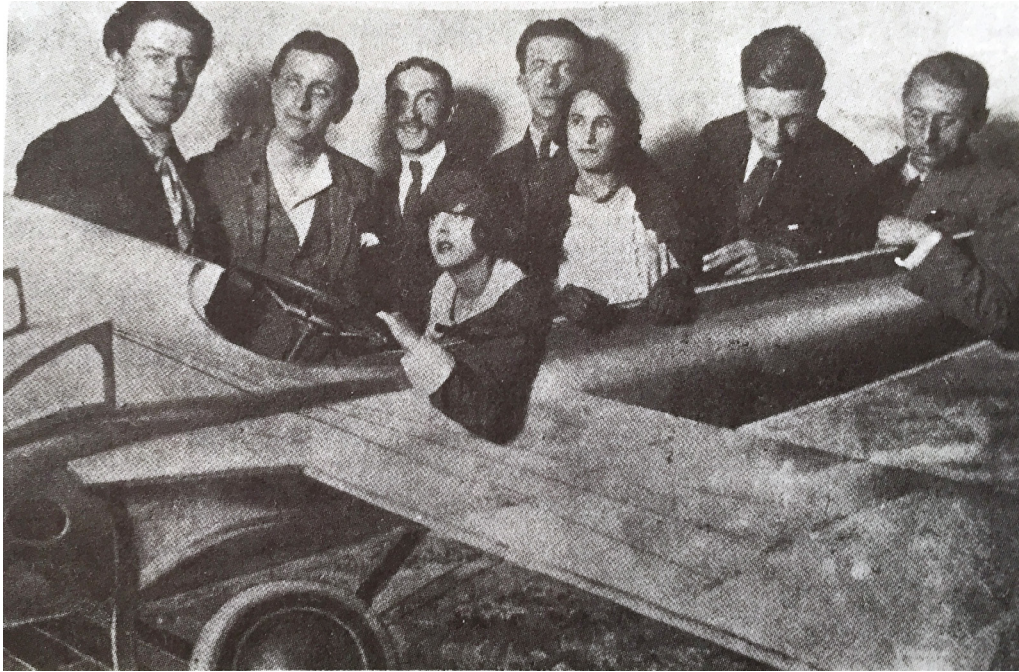
La canalisation de gaz frigorifié..., 1919-1920

Tintenstempel, Wasserfarbe und Gouache auf Papier

54 × 37,9 cm

Houston, The Menil Collection

Quelle: <https://www.menil.org/collection/objects/2298-canalization-of-refrigerated-gas-la-canalisation-de-gaz-frigorifie>, abgerufen am 15.10.2017; © VG Bild-Kunst, Bonn 2019



18. Abbildung

André Breton, Robert Desnos, Joseph Delteil, Simone Breton, Paul und Gala Éluard, Max Morise sowie Max Ernst auf dem Montmartre, Herbst 1922

Format unbekannt

Fotografie

Standort unbekannt

Quelle: Pech, Jürgen: Mimesis und Modifikation. Fotografische Porträts und ihre Verwendung im Werk von Max Ernst, in: Kat. Ausst. Max Ernst Das Rendezvous der Freunde, Köln, Museum Ludwig 1991, Köln 1991, S. 254



19. Abbildung

Max Morise, Paul Éluard, Simone Breton, Joseph Delteil, Gala Éluard, Robert Desnos und André Breton; auf dem Fahrrad Max Ernst, Herbst 1922

Format unbekannt

Fotografie

Standort unbekannt

Quelle: Pech, Jürgen: Mimesis und Modifikation. Fotografische Porträts und ihre Verwendung im Werk von Max Ernst, in: Kat. Ausst. Max Ernst Das Rendezvous der Freunde, Köln, Museum Ludwig 1991, Köln 1991, S. 254



20. Abbildung

Die Pariser Dadaisten. In der hinteren Reihe Louis Aragon, Georges Ribemont-Dessaignes, Paul Éluard, Tristan Tzara und ein Unbekannter, davor Philippe Soupault, ein maskierter Fantômas, Benjamin Péret und ein Arbeiter, 1921

Format unbekannt

Fotografie

Standort unbekannt

Quelle: Pech, Jürgen: Mimesis und Modifikation. Fotografische Porträts und ihre Verwendung im Werk von Max Ernst, in: Kat. Ausst. Max Ernst Das Rendezvous der Freunde, Köln, Museum Ludwig 1991, Köln 1991, S. 254



21. Abbildung

Die Pariser Dadaisten: in der vorderen Reihe Tristan Tzara, Céline Arnaud, Philippe Soupault, Francis Picabia und André Breton; in der hinteren Reihe Louis Aragon, Paul Dermée, Theodore Fraenkel, Paul Éluard, Georges Ribemont-Dessaignes und Clement Panasaers, Frühjahr 1921

Format unbekannt

Fotografie

Standort unbekannt

Quelle: Pech, Jürgen: Mimesis und Modifikation. Fotografische Porträts und ihre Verwendung im Werk von Max Ernst, in: Kat. Ausst. Max Ernst Das Rendezvous der Freunde, Köln, Museum Ludwig 1991, Köln 1991, S. 256



22. Abbildung

Henri Fantin-Latour (1836 Grenoble, Frankreich – 1904 Bure, Frankreich)

Un coin de table, 1872

Öl auf Leinwand

160 × 225 cm

Paris, Musée d'Orsay

Quelle: Lucie-Smith, Edward: Fantin-Latour, Oxford 1977, S. 62; ©photo musée d'Orsay / rmn



23. Abbildung

Henri Fantin-Latour (1836 Grenoble, Frankreich – 1904 Bure, Frankreich)

Hommage à Delacroix, 1864

Öl auf Leinwand

160 × 250 cm

Paris, Musée d'Orsay

Quelle: Lucie-Smith, Edward: Fantin-Latour, Oxford 1977, S. 61; ©photo musée d'Orsay / rmn



24. Abbildung

Henri Fantin-Latour (1836 Grenoble, Frankreich – 1904 Bure, Frankreich)

Un atelier aux Batignolles, 1870

Öl auf Leinwand

204 × 273,5 cm

Paris, Musée d'Orsay

Quelle: Lucie-Smith, Edward: Fantin-Latour, Oxford 1977, S. 58; ©photo musée d'Orsay / rmn



25. Abbildung

Werner Petzold (1940 in Leipzig – lebt in Berlin)

Brigade Rose, 1970

Öl auf Hartfaser

240 × 240 cm

Chemnitz, Sammlung Wismut

Quelle: Kat. Ausst.: Schicht im Schacht. Die Kunstsammlung der Wismut – eine Bestandsaufnahme, Neue Sächsische Galerie Chemnitz 2013/14, Kunstsammlung Gera – Orangerie 2014, Chemnitz 2013, S. 89; © VG Bild-Kunst, Bonn 2019



26. Abbildung

Werner Petzold (1940 in Leipzig – lebt in Berlin)

Die friedliche Nutzung der Atomkraft, 1972-74

Emaile

16 × 12 m

Standort bei Löbichau

Quelle: Kat. Ausst.: Schicht im Schacht. Die Kunstsammlung der Wismut – eine

Bestandsaufnahme, Neue Sächsische Galerie Chemnitz 2013/14, Kunstsammlung Gera

– Orangerie 2014, Chemnitz 2013, S. 75; © VG Bild-Kunst, Bonn 2019



27. Abbildung

Werner Petzold (1940 in Leipzig – lebt in Berlin)

Kumpel aus Paitzdorf, 1969/70

Öl auf Leinwand

100 × 75 cm

Chemnitz, Sammlung Wismut

Quelle: Kat. Ausst.: Schicht im Schacht. Die Kunstsammlung der Wismut – eine

Bestandsaufnahme, Neue Sächsische Galerie Chemnitz 2013/14, Kunstsammlung Gera

– Orangerie 2014, Chemnitz 2013, S. 18; © VG Bild-Kunst, Bonn 2019



28. Abbildung

Willi Sitte (1921 in Kratzau/Chrastava (heute Tschechische Republik) – 2013 in Halle, Saale)

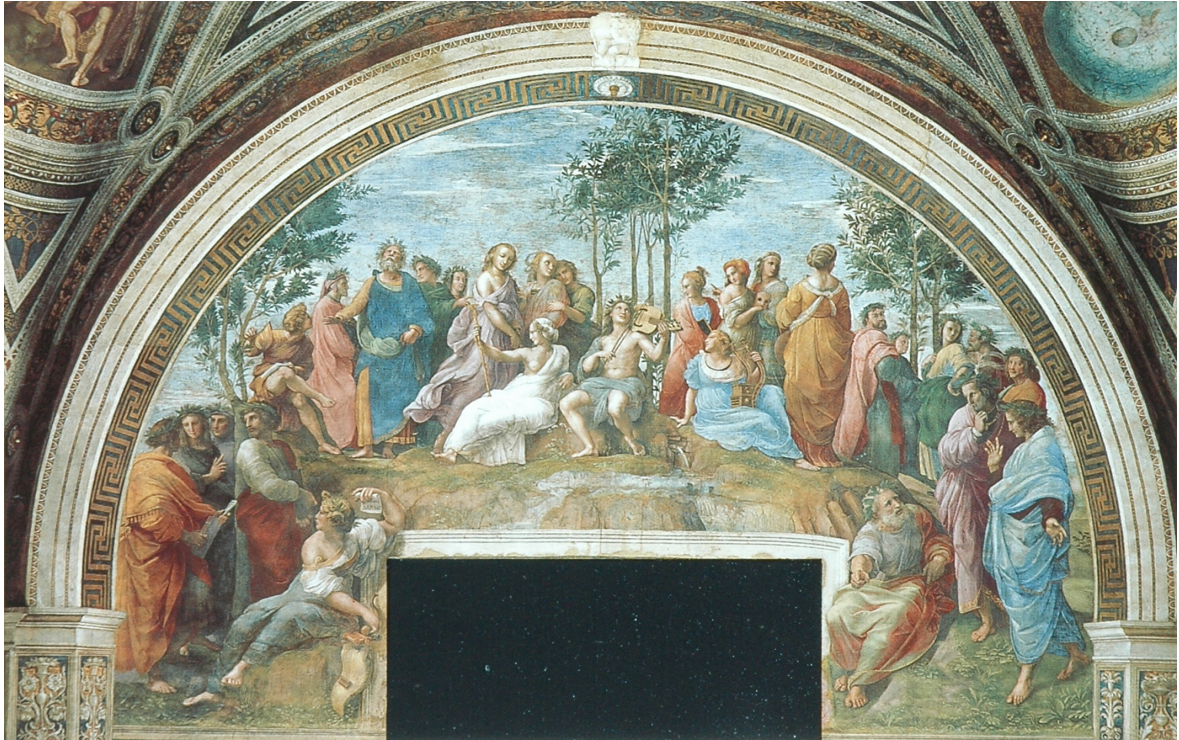
Arbeitertriptychon, 1960

Öl auf Hartfaserplatten

240 x 410 cm

Standort unbekannt

Quelle: Kat. Ausst. Willi Sitte 1945-1982, Staatliche Kunsthalle Berlin, 1982, Berlin 1982, Kat. Nr. 97, Einlegeblatt zw. S 192-193; © VG Bild-Kunst, Bonn 2019



29. Abbildung

Raffael (1483 Urbino, Italien – 1520 Rom, Italien)

Parnass, 1501/011

Wandfresko

650 cm (Basislänge)

Rom, Stanza della Segnatura des Vatikans

Quelle: Oberhuber, Konrad: Raffael - das malerische Werk, München (u.a.), 1999. S. 104, Abb. 95



30. Abbildung

Aert Pietersz (1550 Amsterdam, Niederlande – 1612 ebenda)

Die Anatomiestunde des Doktor Sebastiaen Egbertsz, um 1602

Öl auf Leinwand

147 × 392 cm

Amsterdam, Historisches Museum

Quelle: Kat. Ausst. Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now 2000, S. 13, Kat. Nr. 243 © Historisches Museum, Amsterdam



31. Abbildung

Thomas de Keyser (1596 Amsterdam, Niederlande – 1667 ebenda)

Die Kompanie des Hauptmanns Allaert Cloeck und des Leutnants Lucas Jacobsz

Rotgans, 1632

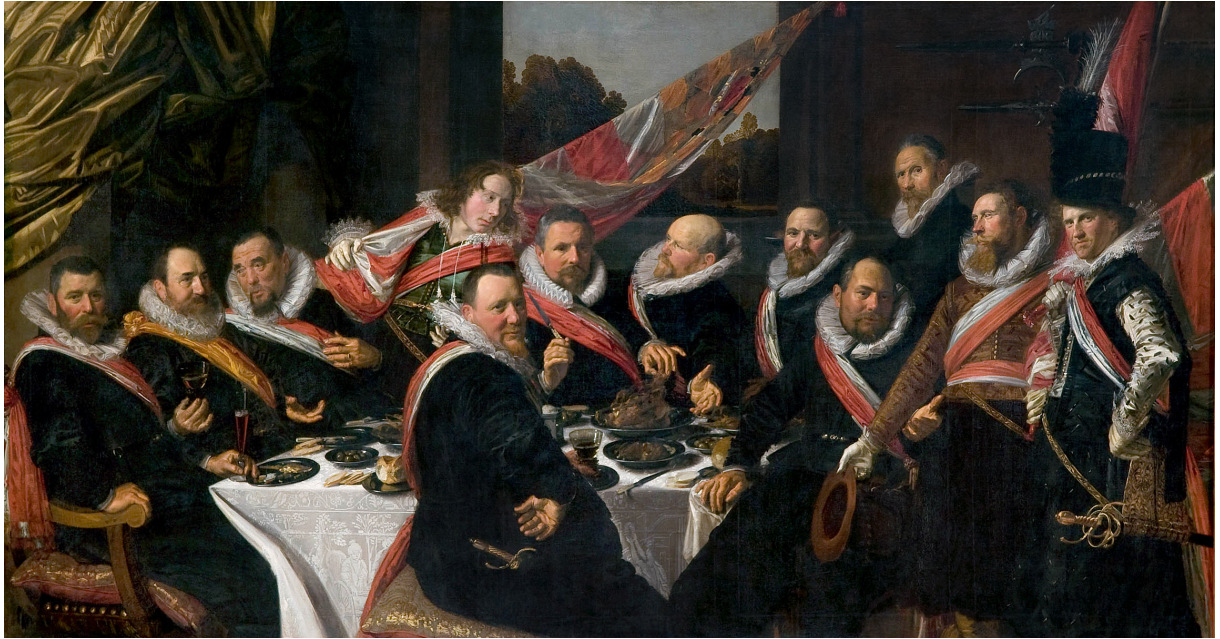
Öl auf Leinwand

220 × 351 cm

Amsterdam, Rijksmuseum

Quelle: Schneider, Norbert: Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst

1420–1670, Köln 1994, S. 156



32. Abbildung

Frans Hals (1580 Antwerpen, Belgien – 1666 Haarlem, Niederlande)

Bankett der Offiziere der St. Georgsschützengilde in Haarlem, 1616

Öl auf Leinwand

175 × 324 cm

Haarlem, Frans Hals Museum

Quelle: Grimm, Claus: Frans Hals. Das Gesamtwerk, Stuttgart/ Zürich 1989, S. 125, Abb.

29a; © Frans Hals Museum, Haarlem



33. Abbildung

Cornelisz van Haarlem (1562 Haarlem, Niederlande – 1638 ebenda)

Bankett der Offiziere der Kompanie St. Georg, 1599

Öl auf Leinwand

169 × 223,5 cm

Haarlem, Frans Hals Museum

Quelle: Liedtke, Walter: Frans Hals: Style and Substance, New York 2011, Abb. 9, S. 12



34. Abbildung

Jan van Scorel (1495 Schoorl (Scorel) bei Alkmaar, Niederlande – 1562 Utrecht, Niederlande)

Zwölf Mitglieder der Haarlemer Jerusalemfahrer, 1528

Öl auf Leinwand

114 × 275,7 cm

Haarlem, Frans Hals Museum

Quelle: <http://www.franshalsmuseum.nl/en/collection/search-collection/twelve-members-of-the-haarlem-brotherhood-of-jerusalem-pilgrims-546/>, abgerufen am 06.07.2017; ©

Frans Hals Museum, Haarlem



35. Abbildung

Dirck Jacobsz (1496 Ort unbekannt – 1567 Amsterdam, Niederlande)

Porträt einer Gruppe Schützen, 1529

Öl auf Täfelung

122 × 184 cm

Amsterdam, Rijkmuseum

Quelle: Kat. Ausst. Dutch Portraits. The Age of Rembrandt and Frans Hals, London, The National Gallery 2007/Maurithuis, Koninklijk Kabinet van Schilderijen 2007/08, Zwolle 2007, S. 20, Abb. 5



36. Abbildung

Edouard Manet (1832 Paris, Frankreich – 1883 ebenda)

La Musique aux Tuileries, 1862

Öl auf Leinwand

76,2 × 118,1 cm

London, The National Gallery

Quelle: Kat. Ausst. Origins of Impressionism, Paris, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 1994/New York, Metropolitan Museum of Art 1994/1995, Paris/New York 1994, S. 267, Abb. 332; © The National Gallery, London 2019



37. Abbildung

Adolph Menzel (1815 Breslau, Polen – 1905 Berlin)

Abreise König Wilhelms I. zur Armee am 31. Juli 1870, 1871

Öl auf Leinwand

63 × 78 cm

Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie

Quelle: Kat. Ausst. Adolph Menzel. Labyrinth der Wirklichkeit, 1996, S. 255;

© Foto: Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz,

Fotograf/in: Jörg P. Anders



38. Abbildung

John Singer Sargent (1856 Florenz, Italien – 1925 London, England)

General Officers of World War I, 1920–1922

Öl auf Leinwand

299,7 × 528,3 cm

London, National Portrait Gallery

Quelle: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw00108/General-Officers-of-World-War-I?search=sp&sText=john+singer+sargent&wPage=1&rNo=31>, abgerufen am 22-01-2019, © National Portrait Gallery, London